ENRIQUE DUSSEL

ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN

15 TESIS SOBRE LA BELLEZA

2022

A la Guadalupana, la virgen morena, la "Madre Tierra", y la Malinche, princesa de los pueblos originarios de América, madre trágica del mestizo (ambas razas oprimidas), que como nuevas Tonanzintla significan la fuerza que potencia la rebelión por instaurar el sueño de una liberación futura en un Reino de Justicia (el "Buen Vivir").

A Artemisa Gentileschi (1593-1654), de la escuela de Caravaggio, rebelde pintora renacentista, que crea con enorme valentía, talento y belleza artística la rebelión de una mujer violada a los 18 años por su maestro Agostino Tassi, y que en la obra "Judith decapitando a Holofernes" (1613)[1], invasor asirio extranjero, simbolizó la lucha contra el dominio masculino sobre la mujer y, en el caso de Judit mujer semita, contra el soldado políticamente opresor de su patria. La Gentileschi supo expresar, como en todas sus restantes obras, en la cabeza violentamente degollada de la masculinidad tóxica la proclama de todas las mujeres por la ansiada liberación del género femenino.

A Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), valiente mujer criolla, que en sus páginas del arte culinario *Libro de Cocina*, el primer arte e inevitablemente mundial, recomendó saber *gustar* y preparar la comida, que, de haberlo hecho así, Aristóteles hubiera aun propuesto mejores argumentos filosóficos.

Al *hippie* medieval Francisco de Asis de 44 años, un joven, que murió entonando este *Cántico*, en 1226, ecológico, estético, místico:

> "En especial alabado seas por el señor hermano sol ...
> Por la hermana luna y las estrellas …
> Por la hermana agua …
> Por el hermano fuego …
> Por nuestra hermana la madre tierra …"

[1] Véase el cuadro en <es.wikipedia.org/wiki/Judit_decapitando_a_Holofernes_(Gentileschi_Florencia)>.

INDICE DE MATERIAS

LA CRÍTICA ESTÉTICA DE LA TOTALIDAD EUROCÉNTRICA.
LA SEGUNDA CONSTELACIÓN NEGATIVA

TERCERA PARTE
LA *ESTÉTICA INSURGENTE.*
LA TERCERA CONSTELACIÓN CREATIVA

PALABRAS PRELIMINARES

Esta *Estética de la Liberación es* solo el inicio de una primera reflexión sobre a *belleza*, momento conclusivo de un sistema filosófico, desarrollado desde los oprimidos y excluidos, abierto como una espiral que crecerá pluriversalmente en el futuro por la colaboración creadora de los miembros de esta escuela filosófica. Es, como su nombre lo enuncia, simples tesis generadoras de temas que habrán de ser expuestos en obras especializadas más amplias por artistas y especialistas que continúen esta senda abierta y muchas otras iniciadas en esta corta obra, dictada en la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana, Departamento de Filosofía, campus Iztapalapa) y la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México, en su Facultad de Filosofía y Letras), durante los años 2019-2021, en tiempos de la pandemia mundial que nos exigió expresarnos por los medios electrónicos con los alumnos, que tuvo la ventaja de dejar grabada las clases dictadas, además de estas tesis escritas, en el sistema virtual electrónico y que pueden ser meditadas por estudiantes y ciudadanos cultos a partir del estilo oral que abre por su parte nuevos caminos pedagógicos.

Enrique Dussel
Emérito de la UAM y del Sistema Nacional de Investigadores (SNI)

INTRODUCCIÓN

TESIS 1

LAS TRES *CONSTELACIONES* DE LA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN

[1.1] *Estado de la cuestión*

[1.11] El cara-a-cara (*paním el paním* en semita) estético, el "que bese con los besos de su boca" del *Cantar de los cantares*[2] es la experiencia originaria de lo que llamamos la belleza primera (*pulchritudo prima*). La estética, el momento filosófico que se ocupa de la belleza, tienen un inicio radical, primero, acerca de la belleza radical que descubre y siente, que gusta con inicial sensibilidad de la corporalidad subjetiva humana a la belleza. Es la experiencia del ser humano viviente ante otro sujeto humano viviente, sujeto dentro de la cual "habitó" durante nueve meses desde el momento de su concepción hasta el aparecer a "la luz del mundo". Esta expresión formula exactamente el sentido ontológico primero, el mundo cotidiano en el que se establecerá habitándolo hasta el final de sus días. El ser humano es un sujeto que gesta su piel debajo de la piel de su madre; "una piel debajo de la piel" expresa I. Levinas.

[1.12] Este "ser-en-el-útero" materno, que como todo mamífero vive una proto experiencia anterior a toda la facticidad mundana, previa al nacer, pero ya existiendo y solo apareciendo posteriormente en el mundo, debe perentoriamente comenzar a respirar con sus propios pulmones la atmósfera que cubre tenuemente el planeta Tierra. Es el primer *gustar,* el del aire, que llena su pequeño órgano respiratorio, para asimilar el oxígeno nutriente mundano. Antes, gracias a la conexión del hilo humbilical con el seno materno, *gustó* en el misterioso claro oscuro de la vida fetal, el sentirse acogido en la seguridad, en el calor, el recibir el alimento por sus venas dentro de las que circulaba la sangre de su madre que era su propia sangre al mismo tiempo. Experiencia estética inenarrable, fundante, primera, abismal a la que habría que dedicar una descripción fenomenológica casi inexistente, y que S. Freud expuso de manera revolucionaria en el "Yo deseo" (*Ich wünsche*) anterior también al "Yo pienso" (*cogito* que es un *feeling* como explica Antonio Dalmasio).[3]

---

[2] Inicio del largo poema del mismo nombre en la biblia hebrea.

[3] En la filosofía latina medieval la *cogitatio* (del *ego cogito* cartesiano) no es un acto teórico sino un sentir. La oveja queda paralizada ante la presencia inesperada de un lobo. La cogitatio es sentir un tal terror que paraliza su capacidad de huir de las fieras; es una fuerte emoción en el orden del sistema afectivo, límbico, no neocortical cerebral.

[1.13] Pero cumplido ese primer momento de la existencia viviente del ser humano fetal, le toca "nacer", abrirse como hemos dicho a la "luz del mundo". Y el ser humano recién nacido abriéndose al "ser-en-el-mundo" originario, comienza a *estar* diría R. Kusch en la totalidad de sentido donde se manifiestan las cosas reales, y se *siente* (porque todavía no se ve, porque los ojos no se han abierto a la luz) el olor a un ser suave, fuente de vida, con una aroma grata, con un pezón turgente donde el recién nato encuentra el alimento como objetivo de su primera tendencia (*Trieb*, deseo, atracción), dirá Ernst Bloch en las primeras líneas de sus tres tomos de *El principio esperanza*. Es la experiencia emocional de profunda sensibilidad que gusta (como las papilas gustativas prueban el sabor de la comida) lo que significa la *fuente* de la vida; es el cara-a-cara materno-filial, la *belleza primera*, pezón nutriente y boca ansiosa de succionar la leche materna (la que llamaremos *pulchritudo prima*): la *áisthesis.*[4]

[1.14] Por ello igualmente, ya como adultos. la relación o el contacto de la piel-con-la-piel (sobre todo por medio de los órganos más sensibles o erógenos) del varón con la mujer, [5] de la mujer con el varón, o en toda otra relación de género humano, significa también la belleza primera, por sobre el sentir la belleza del cosmos inorgánico del universo ("en una noche oscura con ansias de amores inflamada…")[6], del vegetal o del animal. La relación erótica cara-a-cara de géneros diversos humanos nos habla del encontrase en el origen mismo de la *fuente* de la vida.[7]

[1.2] *Del cara-a-cara al ser-en-el-mundo. De la sincronía a la diacronía*

[1.21] La sincronía también primera de la experiencia originaria del cara-a-cara (p*aním el paním*) no puede establecerse como permanente. Como indicaría Alejo Carpentier en *Pasos perdidos* hay que reinsertarse en el ser-en-el-mundo cotidiano, en la realidad donde el ser humano debe enfrentar la realidad que los circunda. Hay que retornar "a las cosas"; los amantes no pueden perpetuar indefinidamente el beso bello, encantador, cautivante … habrán de sentir hambre y deberán buscar la comida reconfortante. El cara-a-cara convoca al trabajo de fabricar un techo, cobijarse con un vestido ante el frio, buscar el agua ante la sed… Del cara-a-cara se retorna una y otra vez al ser-en-el-mundo de la economía, de la política, de la escuela, y aun de las obras de arte. La estética da lugar a muchas actividades de muchos campos del mundo cotidiano, de usar los instrumentos de muchos sistemas pragmáticos para hacer posible una vida más feliz, más bella, que son otras experiencias estéticas.

[1.22] Se trata de pasar de la sincronía estática del instante con fisonomía de eternidad a otro instante posterior del círculo que se transforma en espiral ascendente de la biografía singular o comunitaria; es decir, de la sincrónica gozosa del estar emotivamente determinado por la *áisthesis* ante la belleza de los seres y las cosas reales, de la sincronía a

---

[4] *Filosofía de la Liberación* (en adelante *FL*) en Dussel (2011), 2.1: Proximidad.
[5] El fotógrafo Richard Learoyd presenta una imagen de este ejemplo de la belleza femenina para el varón, que puede ser observada en otros casos del varón para con la mujer, o en otras relaciones de género.
[6] Al inicio del poema del *Monte Carmelo* de místico Juan de la Cruz.
[7] Véase mi obra *Para una erótica latinoamericana* (1973), El perro y rana, Caracas, 2007 (edición *corregida* a partit de diálogos críticos con feministas).

la diaconía de la historia. No hay una estática estética simultánea, sino que se da la belleza en la temporalidad del pasado retenido en donde se implanta un proyecto de vida desde cuyo horizonte se abren las acciones posibles como posibilidades. Desde el horizonte de la bella ontológica como totalidad el sujeto viviente humano enfrenta otras realidades bellas a efectuar. Frecuentemente las estéticas solo piensan la sincronía de un sistema de belleza. Por ello es necesario tomar conciencia de un proceso dialéctico (donde cada momento subsume al anterior analécticamente como mostraremos), porque lo válido en un primer momento (positivo) es invalidado en uno crítico segundo (negativo), y superado y subsumido en el tercero (creador y positivo). La falta de diacronicidad, movilidad vital de crecimiento como en todo ser vivo, supera las meras negaciones dialécticas sincrónica en superaciones subsuntivas diacrónicas (analécticas).

[1.23] En esto consistía la llamada "vía larga" de Paul Ricoeur. Para entender correctamente el sentido negativo de la crítica hay que detalladamente describir el momento positivo que se critica, para entender cabalmente de lo que se trata y saber situar el sentido racional de la indicada crítica que no es meramente destructiva, sino negación de los momento erróneos o inesactos del primer momento, pero al mismo reconocer lo positivo que contenía y que hay que saber continuar después conservando y permitiendo que crezca, como la vida. El momento melancólico de la crítica estético benjaminiana no es definitivamente destructiva, sino que está transida de esperanza (metafísica), aunque tiene matices fuertes de pesimismo (óntico) ante la descripción de lo vigente y hegemónico en el presente como punto de partida.

[1.23] La subsunción entonces no es puramente negativa, como la del fundamentalista de extrema izquierda (que opina que toda institución es intrínsecamente injusta. y hay que disolverla) o neoliberal de derecha (que postula que cuando menos institución se organice fuera del mercado es bueno eliminarla, ya que la libertad plena y autónoma del mercado se manifiesta como lo óptimo porque permite la competencia perfecta).

[1.24] Esto abre todo una campo donde el ser ejerce una lógica de la analogía contra la mera lógica analítica de la identidad-diferencia. Dado un sistema (también estético) que se postula como "el mejor posible y en tanto sociedad abierta" (K. Popper *dixit*), en la que consistiría lo que llamaremos la primera *constelación* vigente, y que presenta como la única realidad factible ante la cual "no hay otra alternativa posible", es decir, la de la ideológica única ideología dominante, se hace necesario abrir la posibilidad de muchas alternativas que no serán únicamente la actualización de lo vigente como potencia originaria (es decir, la actualidad seria el desarrollo de lo que ya está en presente en lo vigente en potencia). El pasaje no es meramente *de la potencia al acto*, que es un pasaje de lo mismo a lo mismo desarrollado, que quedaría entonces como una diferencia interna a la identidad.

[1.25] Por el contrario, si algo nuevo se incorpora al movimiento primero gracias a la crítica (que surge de la exterioridad de lo dado como lo otro, el Otro/a de lo ya compone el primer sistema o constelación) hay una incorporación por creación de lo que era considerado *nada* por la totalidad primera (la primera constelación). Desde la nada irrumpe analógicamente por creación (dirá Marx) como lo distinto hacia lo semejante de la nueva totalidad, segunda constelación, y de esta a la tercera). El proceso de crecimiento

diacrónico es así el pasaje de lo distinto (no lo diferente) hacia una semejanza que nunca fue ni será lo idéntico.

[1.3.] *De las dos Totalidades a las tres* constelaciones

[1.31] En el comienzo de la *Filosofía de la Liberación*, en el volumen 1 de *Para una ética de la liberación latinoamericana* editada en 1973, se descubrió el pleno sentido de la categoría de Totalidad (tan usada por Lukács o Martin Jay) y presente también en Levinas en su obra *Totalidad e Infinito.* Se trataba de la categoría ontológica por excelencia ya presente en Aristóteles (*tò hólon*), en Tomás de Aquino (el *ordo rerum naturalia*), en Hegel (*Totalität*) y sobre todo por M. Heidegger (*Welt* o *Ganzheit*). Es el mundo como *totalidad* de sentido cuyo fundamento es el *ser* (*Sein*). Heidegger pensó siempre cómo superar el horizonte del ser, de la ontología. Husserl volvió sobre el tema en *Meditaciones cartesianas*. Levinas a partir de ambos, en especial en la quinta reflexión husserliana de 1930 intentó superar el mundo y la totalidad ontológica desde la existencia del Otro/a. Por nuestra parte asumimos la crítica levinasiana de la crítica a la Totalidad desde la Exterioridad tal como la describió el fenomenólogo lituano-francés.

[1.32] Pero pronto advertimos que esa posición negativa desde la exterioridad de la Totalidad no era suficiente. Permitía descubrir las filosofía de la dominación (como lo expresó Augusto Salazar Bondy desde Perú), pero al final no superaba la situación. Por ello comprendimos, gracias a J. P. Sartre en la *Crítica de la razón dialéctica,* que la única manera de superar la Totalidad vigente era la lucha por constituir una nueva Totalidad futura, es decir, un segunda Totalidad donde se subsumiera y superara a la primera. Ahora podía pasarse (el *Übergang* dialéctico) de una filosofía de la dominación hacia una filosofía de la liberación de la primera por la creación de una segunda. Esto aconteció a lo largo de los años 1970 a 1973, que permaneció como un logro permanente de la inicial Filosofía de la Liberación latinoamericana, que continuó usando ese léxico hasta aproximadamente 2009, fecha de la publicación del segundo tomo de la *Política de la Liberación*.[8] Pero de allí en adelante comenzó a presentarse un malestar, ya que la instauración de una nueva Totalidad futura exigía como primer momento la negación de la positividad (diría A. Horheimer o Adorno con su *Dialética negativa*) de la primera Totalidad. Esta dificultad postergó por años la redacción del tomo tercero de la *Política* que debía dar nacimiento y construcción a la segunda Totalidad descubierta gracias a Sartre.

[1.33] Fue solo hasta el Congreso mundial de las sociedades de filosofía (la FISP) en Atenas, que discutiendo el tema con en doctorando en Frankfurt (Jorge Zúñiga) comprendimos que era necesario considerar como un momento distinto la negación de la primera Totalidad, lo que permitía pasar a la comprensión de una segunda constelación, o Totalidad, y por ello se debía resaltar de manera claramente indicada dicha negatividad. En la *Ética de la Liberación* de 1998 había ya propueto dicho momento *negatio*,[9] pero todavía

[8] Dussel, 2009.

[9] En el *§ 4.5* [272], se habla de “el aspecto ético-crítico *negativo*”. Se trata exactamente de *negar* (deconstruir o destruir) aquello del sistema vigente dominador de la primera Totalidad que impide al Otro/a liberarse de dicho sistema para poder inaugurar un mundo mejor: “el aspecto ético-crítico *positivo*” [274]: “Aquí penetramos en un campo propio de la Ética de la Liberación”.

sin explícita formalización, lo que retasaba poder articular adecuadamente la sistematicidad del tomo tercero de la *Política,* porque simplemente repetía el capítulo cuarto del tomo segundo de dicha obra. Una vez distinguido tres momentos, uno *positivo* de la primera Totalidad, uno segundo como *negación* de ella, y uno tercero *positivo* que se abría a la creación de la nueva Totalidad (es decir tres momentos o constelaciones y no solo dos Totalidades), aparecía un panorama que nos permitió trabajar en equipo con jóvenes colegas que colaboramos en la redacción del tercer tomo de la *Política*. El concepto de Totalidad o mundo ya no era posible; había que buscar una nueva denominación. La tomamos del concepto de *constelación* de W. Benjamin.

[1.4.] *La primera constelación de la estética. La* afirmación *ontológica hegeliano heideggeriana*

[1.41] Había todavía que dar otro paso. Aplicar a la estética el logro alcanzado en la política. Así nació en esta obra de la *Estética de la Liberación* el tema diacrónico de las tres constelaciones de la estética que estructuran estas tesis, que se organizan en tres partes o constelaciones estéticas. Esto permitirá superar una cierta visión sincrónica y meramente ontológica correspondiente a una primera Totalidad, el mundo vigente, o una utopía futura que se abre desde la positividad de lo hegemónico dado que pudo transformarse en un sistema de belleza dominador o tóxico con pretensión de universalidad, como las estéticas de Hegel o Heidegger.

[1.42] En toda la *Primera parte* de esta obra (*tesis 2* a *6*) intentamos sugerir muchos temas de esta primera constelación, que tiene una determinación histórica de *eurocéntrica*, porque por desgracia la Modernidad de ese conjunto de pueblos jugó una centralidad instalada por una ciertas coyunturas que apoyada en la falta de fortaleza militar de los pueblos amerindios permitió a Europa acumular riqueza y conocimiento junto a un desarrollo económico metropolitano imperial, culturalmente utilizando la centralidad informativa que le permitía extraer de las otras culturas, aisladas entre sí, sus archivos culturales y civilizatorios que le llevó a la organización de un sistema geopolítico colonial mundial que se denominó la Modernidad.

[1.43] Los grandes filósofos europeos (y al final norteamericanos) crearon así una visión que les permitió reinterpretar la historia de los otros pueblos y culturas como los peldaños que los europeos ascendieron, y de allí la pretensión también de que la concepción y el gusto de su belleza podía tener válidamente la pretensión de universalidad mundial. Europa, y posteriormente América anglosajona con su americano-centrismo de la *America first* o la ideología del *Manifest Destiny*, impusieron su estética y glorificaron sus obras de arte como la plena realización de la belleza universal. Es una historia triunfal hábilmente diseñada, cuyo *occidentalismo* se articula con un *orientalismo*, criticado por Eduard Said. Dicho Oriente fue considerado como la primera edad infantil y simbólica de la humanidad que culmina en la belleza clásica griega, en el arte romano, que dejando atrás el arte románico que se desarrollará en el gótico nórdico medieval y de allí en el Renacimiento principalmente italiano, que remata en el arte del Romanticismo germano, que tanto exaltarán Hegel como Heidegger. Una línea recta ascendente de la Antigüedad, Edad Media y Modernidad europea. Las originarias culturas americanas brillaron por su absoluta

exterioridad, desconocimiento y eran insignificante. Lo mismo la estética de la China, la India, el mundo bizantino, islámico y africano al sur del Sahara.

[1.44] Se trataría de la descripción de una constelación, la europea-norteamericana, que nos permite entender lo que significa un sistema histórico estético en tanto primera constelación dada, positiva, en acto. Deberíamos comenzar a referirnos en el futuro a muchas otras totalidades culturales estéticas históricas, por ejemplo la del Imperio chino que permanecerá desde el segundo siglo a.C., como un testimonio regional de larga duración, que solo será eclipsada en el comienzo del siglo XX, pero ignorado o colocado en una etapa infantil del arte, como en Hegel.

[1.45] Por su parte, otros filósofos se ocuparon de la estética en América Latina y el Caribe como un José Vasconcelos (1882-1959) que escribió *La raza cósmica* (1942) donde dignifica las culturas llamadas "tropicales" o simplemente de "Sur" sin integrarlas propiamente en su disurso. Su *Estética* (1945) culmina en una mística, lo cual es una superación antisecularista que se anticipa a la actualidad. Por su parte Antonio Caso (1883-1946) considera la estética en referencia a otras funciones práctica como en su obra *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, y como camino hacia la moral. Samuel Ramos (187-1957), en su antipositivismo axiológico afirma el universalismo inspirándose en Max Scheler. Cabrían todavía nombrar a Octavio Paz (1914-1993) o Ramón Xirau (1924-2017). Pero de todos los filósofos latinoamericanos no puede olvidarse a Luis Juan Guerrero (1897-1958) con su *Estética operatoria en sus tres dimensiones*[10], que continuará la problematización de la estética desde M. Heidegger, inevitablemente eurocéntrica, una ontológica y fenomenológica ejemplar, la más importante escrita en nuestro continente.

[1.5] *La totalización de la primera constelación*

[1.51] Toda totalidad estética cultural tiene una duración en la que guarda lo que N. Luhmann denomina la capacidad de respuesta ante las interpelaciones del entorno, es decir, una creatividad autopoiética o autoproductora de nuevas soluciones ante circunstancias adversas imprevisibles. Pero cuando pierde esa actitud creadora se cierra sobre sí misma reprimiendo las fuerzas internas que pugnan por crear lo nuevo. Muchos grupos críticos pasan de la resistencia a la aceptación a la vigencia estética hegemónica, asumidas por todos o al menos la mayoría, en una actitud de oposición o estado de rebelión pero que no logra expresarse en la acción. Llegará el momento en que la comunidad en su nivel estético, en especial por medio de los artistas más representativos del pueblo en cuestión, no acepta ya fácilmente que el arte que había servicio al sistema para orientar a la sociedad, de legítimo se torna dominador, y el sistema estético se descubre como dominado, discriminado de su propio estilo de belleza.

[10] Véase el excelente artículo de Luis Ignacio García, "Entretelones de una estética operatoria", en (2009) R*evista de Historia Intelectual* (Quilmes, Argentina), vol. 13, nr. 1, pp. 89-114), donde se muestran los contactos de Guerrero con Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse, etcétera, es decir, con los miembros de la Escuela de Frankfurt, antes de aparecer como "escuela". Un aspecto a ser estudiado.

[1.52] Ese momento de infecundidad cierra la creatividad artística que es aceptada por los cultores del arte habitual, que a veces se lo confunde con un realismo mimético falto de vitalidad. Llamamos totalización fetichista del arte esa manera de practicar un arte repetitivo donde la obra de arte traiciona su esencia innovadora. Es el momento del pasaje a una nueva constelación.

[1.6] *La segunda constelación estética benjaminiana*

[1.61] El momento negativo, crítico con respecto a la primera constelación, ocupa la *Segunda Parte* de esta obra, la segunda constelación (*tesis 7* a *10*), que Nietzsche hubiera llamado la constelación dionisíaca, o aquella que debe poner el "freno" a la historia en vez de acelerar el desarrollo del Progreso de la Modernidad, en el sentido melancólico de W. Benjamin. Es el momento anarquizante estético, de la figura idealizada del artística bohemio que encarna en su persona la desilusión de lo dado, lo licúa; es el hippie que en su protesta por no adherir a la realidad cómo se encuentra, o cómo la han estructurado, lucha por su disolución.

[1.62] Si la consideramos abstractamente sin situarla en la diacronía empírica e histórica podría aparecer como un momento nihilista, anárquico. Pero si se la descubre dentro de un proceso socio-histórico real es por el contrario un escenario necesario del escéptico ante lo dado, negativo (que para Levinas reaparece siempre ante el dogmatismo de una aparente verdad fetichizada) para permitir que nazca lo nuevo. "Es necesario que la semilla muera para que retoñe la vida", mediante el injerto que crece o produce un efecto con novedad analógica (no un idéntico desarrollo de lo mismo, sino un distinto efecto de la creatividad).

[1.63] Esa negación puede ser parcial (y será una transformación) o radical, y en este último caso realmente revolucionaria. Pero no se la deberán confundir con un cambio meramente reformista, con apariencia de renovación, siendo al final repetición o el "eterno retorno de lo mismo" nietzscheano. Esta constelación es la de los héroes que afrontan la incomprensión, el fracaso, la persecución de los que dominan todos los hilos de la estética triunfante, de moda, que llena frecuentemente galerías y museos. Son pocos los que resisten el ostracismo crítico. Los aplausos, por lo general, al menos por un tiempo, se lo llevan los que cumplen con las normas del canon de belleza hegemónica.

[1.7] *La tercera constelación estética. La afirmación creadora*

[1.71] Henri Bergson habla de un "élan vital" que impulsa a la vida a vencer el movimiento entrópico del universo, y escribe inspirado en esa hipótesis su obra cumbre *La evolución creadora*, que por su parte le permite formular *Las dos fuentes de la moral y la religión* (1932). Este principio puede formularse analógicamente también en la estética. Pensaba Bergson que los insectos, por ejemplo, se sostenían contra la fuerza de la atracción de la tierra gracias a un sistema de apoyo por medio de una capa externa de quinina. Pero llegaba el momento en que el tamaño del viviente no podía desarrollarse más en el espacio por que prácticamente se desintegraba. A diferencia de estos los vertebrados, con una estructura ósea interna podían adquirir mucho mayor tamaño y sostener más peso, y gracias a ello un cerebro más complejo.

[1.72] Analógicamente, se podía deducir que los sistemas culturales con mayor capacidad de desarrollo corporal podían evolucionar a grados superiores de vida. Así la moral y la religión tenían dos posibilidades de crecimiento. Uno, cuyo sistema de organizar su vida tenía menor capacidad de crecimiento por limitaciones en el modo de alcanzar un mayor grado de evolución, por carecer de subsistema interno que mostrara y criticara su estancamiento, por el que se extinguían por la incapacidad o se estancaban. Otro, en cambio, podía crecer hasta grados superiores por el resorte interno de poseer un principio crítico de autocorrección. De la misma manera los sistemas culturales, morales o religiosos mostraban mayor desarrollo cuando podían crecer históricamente y responder a interpelaciones del medio mejor que otros. El crecimiento, también estético, es una capacidad creativa que posee una cultura en la creación de las obras de arte que pueden relanzar el sistema cultural en su conjunto.

[1.73] Hablando en términos de Walter Benjamin, se trataría del artistas o del pueblo que en sus momentos creativos de obras artísticas posesoras de un sentido mesiánico, si por tal se entiende que el pueblo en cuestión o el actor singular (porque puede un pueblo también cobrar la figura mesiánica), asume sobre su persona la responsabilidad de redimir al esclavo, de liberar al oprimido o al excluido de la belleza del sistema hegemónico (o dominador) con respecto al cual juega el papel de maestro que muestra un camino positivo (muy distinto a la positividad de la primera constelación), en cuanto que es una positividad innovadora en favor de los ignorados de la primera constelación. Sabiendo que hay individuos mesiánicos que surgen en pueblos mesiánicos. La belleza negada del oprimido o excluido por el sistema dominador es ahora expresada por el movimiento liberador popular estético que es alentado festivamente por la música (por ejemplo, la *Polonesa* de Chopin o la *Zamba de la esperanza* en la Argentina bajos dictadura militar), por la danza (como el candomblé), por la pintura (de los *grafiti* de los latinos en Estados Unidos), por la fiesta, que vienen a curar "la herida colonial", y muchas otras heridas (como la producida por una masculinidad tóxica, un racismo inaceptable, un nacionalismo exclusivista…).

[1.74] Se trata de un nuevo momento de la historia del arte, donde surge una nueva experiencia estética como sistema, como Totalidad cultural donde los antiguos dominados o excluidos expresan su concepción y gusto por la belleza innovada por una nueva generación en la evolución inédita de la humanidad. Dicha nueva artística (en tanto totalidad de obras de arte cotidianas o creadas con intención explícita de producir obras de arte como desarrollo de la estética humana) dejará su marca en tanto exprese la vida en su época, el gusto y la alegría de vivir y festejar la Vida misma, el Don más preciado recibido por los seres humanos sin ningún mérito de su parte, con la responsabilidad de servirla como Donación gratuita a la comunidad para convertirla en un mundo en el que valga la pena vivir.

PRIMERA PARTE

LA TOTALIDAD ESTÉTICA VIGENTE.
LA PRIMERA CONSTELACIÓN AFIRMATIVA

TESIS 2

LA EVOLUCIÓN CÓSMICA Y LA PROTO-ESTÉTICA

[2.1] *El cósmos, las propiedades físicas (cósmica) y la atracción-repulsión entre las cosas reales*

[2.11] Hemos definido al *cósmos*, palabra de etimología griega,[11] como la totalidad de las cosas reales, conocidas o por conocer en un tiempo sin término, ya que su extensión espacial debe medirse contando con la velocidad de su expansión considerada en años a la velocidad de la luz, conocimiento entonces en principio constatable pero imposible de efectuase empíricamente para la condición humana. El conocimiento a partir de la velocidad de la luz de los objetos observables por los telescopios de mayor tamaño solo pueden descubrir los fenómenos cosmológicos que se dirigen hacia la tierra; la luz que se expande de un cuerpo cósmico en dirección contraria a la tierra no podrá ser nunca, ni por hipótesis, ser visible desde nuestro planeta, porque se aleja a la velocidad de la luz en dirección contraria. Además, el *big bang* procedente de una inmensa concentración de materia y energía ¿es contracción de un cosmos anterior? Y aun dicha masa concentrada ¿fue *parte* de dicho cosmos anterior o hubo o hay *muchos* cosmos simultáneos desconocidos aun en el presente? En fin, Nicolas de Cusa habló de la *docta ignorancia*, es decir, se refirió a la cuestión de que el verdadero sabio (*docto*) es el que sabe que ignora casi todo (mientras que el ignorante cree que sabe mucho, y solo realmente sabe muy poco, ignorando lo mucho que ignora).

[2.12] Esto no niega que pueda afirmarse que aunque imposible de ser observada la totalidad del universo consiste en una realidad dada en el presente y postulada en su realidad como existente aunque parcialmente no visible ni experimentable. Es decir, es pensable la realidad de todo el universo aunque sea imposible su conocimiento empírico. Otra dimensión diferente será lo que entendemos por *mundo*, palabra de etimología latina, que significará, como veremos más adelante,[12] la totalidad de los eventos tema de la experiencia humana con sentido, incluyendo la historia del *homo sapiens* y la parte del cosmos conocido, manejado voluntariamente o emotivamente sentido por el ser humano.

---

[11] Véase mi obra *Filosofía de la Liberación*, 2.2.3.
[12] Los parágrafos *1.5* de esta *Tesis*, y *2.1.* de la siguiente *Tesis 2*.

[2.13] Han de evitarse son extremos, lo del idealistas y del realista ingenuo. Ya que el cosmos es la totalidad de las cosas reales que están dadas (el *a priori* que X. Zubiri denomina en castellano como *de suyo*), anterior y simultáneo a todo conocimiento o experiencia humana. A la consistencia de las cosas reales como anteriores al mundo (como la totalidad que se manifiesta en los *hechos* empíricos experimentados por los seres humanos) la denominamos la *realidad*. Dejamos el concepto de *ser* para significar el *fundamento* del mundo, que explicaremos más adelante.[13] El *hecho* de conocer, decidir o sentir emotivamente el ser humano las cosas reales no las modifica en su realidad. Es decir, el *mundo*, momento de la realidad humana, es reciente (el *homo sapiens*) y no deben predicarse de la simple realidad de las cosas reales, fenómenos que acontecen dentro del *mundo*, es decir, desde la experiencia humana.

[2.14] Los realistas ingenuos atribuyen *hechos* (*Tatsachen* para Wittgenstein)[14] a la realidad de las cosas en cuanto tal (entre ellas la belleza) siendo momentos de la relación de dicha realidad en vinculación al sujeto humano; pero los idealistas, por el contrario, niegan la existencia *a priori* de la realidad de las cosas como anterior al conocimiento, decisión o el sentir emocionalmente de dichas cosas reales. La belleza no será una nota o determinación de la realidad cósmica en sí misma; ni será solo una experiencia humana fruto de la pura creatividad subjetiva. No será por lo tanto una propiedad física o real del mero *cosmos*; ni tampoco fruto del *mundo* humano exclusivamente. Se tratará de una *relación* entre dos términos que debemos lentamente analizar.

[2.15] Las propiedades reales o físicas de las cosas (peso, color, tamaño, olor, minerales, proteínas, etcétera) de una piedra, de un río o de una manzana, son las determinaciones o notas cualitativas o cuantitativas que constituyen a la cosa real. Desde un punto de vista físico también sus átomos, sus moléculas, y todo el orden infra molecular. Se trata de una esfera física y anterior (o coincidente) a la existencia de la subjetividad humana.

[2.2] *El movimiento cósmico y el origen de la evolución de la vida*

[2.21] El *universo*[15], o el *cósmos* conocido y definido en tanto subsumido en un *mundo* (el universo egipcio, medieval, latino o azteca son distintos y tienen una interpretativa histórica) es la concepción del cósmos dentro de una cultura histórica. El descubrimiento del sol y la luna se impusieron desde el origen del *homo sapiens*; los planetas se fueron conociendo lentamente; el sistema solar se lo imaginó geocéntrico durante milenios; se fue el primero y duró hasta el neolítico para comenzar a concebírselo como heliocéntrico. Dentro de ese universo se fue explorando la Tierra gracias a las comunidades nómadas, hasta que recientemente comienzan la organización de las primeras urbes (en el llamado neolítico), para lentamente abrirse a lugares más lejanos descubiertos por experiencias de viajes, terrestres o marítimos. El conocimiento de lo acontecido en tiempos remotos llevó aun más tiempo, y por último comenzó a descubrirse un crecimiento que pasó de la

[13] Véase *Filosofía de la Liberación* (*FL*), 2.2.5.

[15] *FL*, 4.1.3.2. Rogamos al lector que lea con cuidado las descripciones de esta temática en la *Filosofía de la Liberación*, so pena de no poder avanzar en la comprensión de las categorías de esta *Estética*.

existencia física del universo hasta el origen de la vida, no ya simultáneamente a la realidad cósmica sino muy posterior.

[2.22] El mero hecho de pensar en la posibilidad de un origen científicamente verificado de la vida en la Tierra acontecerá hace pocos siglos en la civilización moderna europea. Todos los pueblos explicaron por mitos dichos orígenes, pero no como resultado de verificaciones científicas. Hoy sabemos que alrededor de hace unos 3.500 años se comenzó a originarse la vida en la Tierra, solidificada hace unos 5.000 millones de años. De bacterias organizadas en colonias se fueron unificando y diferenciando y solo millones de años después surgió la célula, con más 360 mil funciones diferenciadas, con una membrana que por primera vez distingue entre un adentro sustantivamente unitario (diría X. Zubiri) y un *afuera* como el entorno (*Umwelt*, como lo explica Jacobo Üxkull, 1864-1944) que la propia vida ha ido modificando, creando una atmósfera, y las condiciones de posibilidad de la existencia de tipos de vida cada más complejas en la corteza terrestre.

[2.23] Debemos indicar que explicar al ser humano meramente *existe*, es un predicado de “el ser humano existe”) es una categorización abstracta, casi sin contenido concreto, con respecto al predicar que el “ser humano es ser viviente”, y el más evolucionado de los vivientes. Esta posición de suprema dignidad, no significa una expresión antropocéntrica sino el reconocimiento de un *hecho* que indica que la vida humana no es fruto del mismo ser humano, sino de la Naturaleza (de la realidad de la Tierra con respecto al posible trabajo transformador del ser humano sobre ella, que debe denominarse cultura). En el antropoceno, edad geológica en la que comenzó a vivir el ser humano en nuestro planeta, procedente de la evolución de los primates en el centro oriental del África, hubo un ser que significó la culminación de la evolución de la vida en el universo conocido hasta el momento. El reconocimiento de su máxima dignidad no es, repito, antropocentrismo. Así sería si se pensara que el ser humano es el fruto de una labor humana, pero esto es absurdo.

[2.24] Somos fruto de la Naturaleza, de la culminación de la evolución de la vida vegetal y animal, y no somos dignos por ser una obra valiosa del ser humano. Simplemente debemos asumir la responsabilidad de cumplir con nuestra función humana dentro de la vida de la Tierra, que nos ha pro-creado (no meramente pro-ducido). Ninguna madre ni ningún padre ha producido a su progenie. Ninguna madre puede exclamar: “¡Qué desastre, no le puse la cabeza a mi hijita!”, como si fuera *fruto del fabricar un pro-ducto*. La gestación y el crecimiento de un feto humano es el fruto de la Naturaleza en el útero materno. Por ello vale la metáfora verdadera de que *la Tierra es Madre*, la que ha producido a todos los seres humanos. Eso no quiere decir que la madre de la hija o hijo no haya llevado *en su seno* un feto humano, y esto tiene un mérito inmenso (la maternidad) pero ha sido la Naturaleza la que ha procreado el feto, con la intervención de la madre y del padre, que tampoco puede atribuirse el honor de haber gestado ellos una progenie bella. La vida es un Don inmerecido. La Naturaleza es la fuente creadora que dona la Vida al que la recibe como un Don gratuito.

[2.3] *Las propiedades físicas (cósmicas) de las cosas reales como condiciones de posibilidad de la vida*

[2.31] No son lo mismo las meras propiedades físicas de las cosas reales que ellas en tanto condiciones de posibilidad de la vida humana. Se trata de dos tipos diferentes de relaciones. La propiedad física pertenece a la cosa real, independientemente que haya o no seres vivos. Son propiedades reales de las cosas en tanto parte del cosmos. Como tales no tienen valor alguno, ya que el valor dice relación también a un ser viviente. Las propiedad reales de la manzana, como momento del cosmos no tiene todavía valor de uso (y tampoco belleza, como veremos de inmediato). Esa cuestión es a veces no claramente discernida por economistas de inspiración marxista. Las propiedades físicas de las cosas reales ni tienen valor de uso ni son por sus propiedades físicas mercancías. Es decir, no se dan en la naturaleza en cuanto naturaleza. Esas propiedades reales (los minerales de la manzana) no están determinadas por necesidades de seres vivos (si no existieran tales seres vivientes). Por lo tanto no son momento de la cosa real (el valor de uso) sino para un viviente que constituye a la manzana como alimento de una necesidad (cuyo origen es el consumo de materia y energía que la vida consume y que debe ser repuesto so pena de muerte). Es entonces la *intensión* (con "s" escribiría E. Husserl) el que constituye la propiedad natural o física de la cosa real como valor de uso.

[2.32] El valor de uso de la manzana adviene a la existencia en la cosa real en tanto término de la *relación* de necesidad de alimentación. Sin viviente no hay hambre, y sin hambre no se constituye la manzana como alimento, es decir, con valor de uso. El valor es la mediación de una necesidad cuyo origen es la vida. En tanto el ser humano es fruto de la evolución de la vida de la Naturaleza se podría decir que el valor de uso del alimento manzana se da por Naturaleza. Pero si consideramos al ser humano una cosa real muy particular (ya que tiene autoconciencia de ser viviente y de poder elegir libremente entre las propiedades físicas las más adecuadas para la realización de su proyecto en el mundo), sería f ruto de una intervención consciente que, como hemos indicado, constituye la propiedad física en una *relación* como una condición de la vida, es decir, como portadora de un valor de uso existente por la intervención del ser humano.

[2.33] Cuando hablemos entonces de descubrir (cognitivamente) o sentir (emotivamente) la *fuente* de la vida, deberá entenderse *fuente* como las condiciones necesarias para producir, reproducir o crear vida, la vida del mismo viviente. No se trata de meras propiedades naturales o físicas de las cosas reales, sino de condiciones directamente relacionadas a la vida misma en alguno de sus aspectos, como veremos. De esta manera todos los entes o componentes que se captan en el horizonte de la percepción del mundo cobran relación directa con la existencia de la vida humana. No son meros *objetos* de conocimiento (constituidos por Kant gracias a la aplicación de categorías a partir de la materia del fenómeno, por su parte determinados por el espacio y el tiempo) sino cosas reales con sentido (*cosas-sentido*)[16] dentro del horizonte del mundo, pero determinados por su parte como integrados por su parte como mediaciones directamente relacionados a la sobrevivencia.

[2.34] Las condiciones de la vida humana son momentos sumamente vulnerables que fácilmente entran en desequilibrio y producen una desorganización en todos sus componentes que tiene como efecto la muerte. La *biosfera* (en terminología de Teilhard de

[16] *FL* 2.35-2.38.

Chardin) es una tenue membrana que rodea la Tierra y que puede desaparecer cuando el equilibrio ecológico entra en una crisis grave de la correlación mutuamente determinante de sus componentes, cuestión estudiada por la ciencia ecológica crítica. Pero en el caso de la vida humana (que el autor Teilhard de Chardin denomina la *noosfera*[17] existente en la Edad geológica del antropoceno) ese equilibrio es todavía más vulnerable, inestable, y está bajo la responsabilidad de la Humanidad en su conjunto; es decir, bajo la acción del mismo ser humano y no ya como efecto de fenómenos naturales (como los terremotos), sino como efecto negativo *unintentional* (diría Adam Smith) del mal manejo del proceso de reproducción de la vida en general sobre la Tierra (*Gaia*), tales como el aumento de la temperatura de la atmósfera, la contaminación del aire que se respira, la presencia de millones de tonelada de basuras en los océanos, el aumento de los "agujeros de la capa ozono" en la estratósfera, la subida del nivel de los mares, la frecuencia de diversos virus cada vez más peligrosos producto del sistema alimenticio en manos de empresas que obtienen mayor ganancia del capital poniendo en crisis la salud de la humanidad, etcétera.

[2.4] *De la atracción-repulsión cósmica; la captación del dentro-afuera en la vida vegetal; las reacciones del sistema nervioso y el cuasi-mundo de la proto-áisthesis animal*

[2.41] En el inmenso cósmos que nos circunda existe una fuerza de atracción y repulsión que se hace presente como ley universal y necesaria de la existencia de enormes masas que ejercen dichas propiedades. I. Newton resolvió el problema del cómo los planetas del sistema solar no se dispersaban en el cósmos y continuaban realizando un movimiento no estrictamente circular en torno al sol. Era debido a una fuerza de atracción de la masa del sol que los mantenía dentro de una cierta distancia del astro central del sistema. De perder dicha fuerza atractiva, por alguna otra fuerza extraña, el planeta sería lanzado fuera del sistema solar, es decir, sufriría una repulsión o salida de su órbita. De alguna manera, aunque sea analógica o metafóricamente el planeta soportaría un extrañamiento al orden hasta ese momento reinante. La estética guarda de alguna manera un síntoma de atracción (el gusto) por aquello que es fuente de la vida, y de repulsión (disgusto) por aquello que puede causar la muerte. Hay como una prefiguración cósmica de atracción/repulsión detrás del gusto/disgusto emotivo ante la belleza y la fealdad.

[2.42] En la cuasi-subjetividad vegetal (el alma [*psykhé*] que Aristóteles atribuía analógicamente aun a las plantas también) se da un paso más hacia la lógica de la belleza. Toda planta *capta*[18]su entorno (como el *Umwelt* de J. von Hüxküll o de donde parten las interpelaciones que el organismo vivo responde desde su capacidad de auto-poíesis de N. Luhmann) para poder reaccionar sobre ella. Aun un unicelular como la ameba puede lanzar un pseudópodo para disolver una sal detectada en el entorno para alimentarse. Es a través de la membrana que encierra y delimita al viviente (la piel en el ser humano o la corteza vegetal) que puede dicho viviente hacerse cargo de algún elemento del entorno para poder sobrevivir. Así la planta se hace cargo del agua nutriente en su proxemia creciendo sus raíces en dirección a ella; o las hojas haciendo lo propio hacia la luz y el calor del sol. No es todavía conocimiento ni afectividad plenas, pero es un comportamiento de la corporalidad vegetal que anuncia lejanamente la subjetividad de la atracción/gusto hacia el

---

[17] Compuesto del griego *noûs* (espíritu o conocimiento).

[18] El verbo *captar* quiere indicar la manera de comportarse de la planta con respecto a su *entorno*.

agua o la luz (para realizar la función fotosintética de acumulación de energía en la cuasi-corporalidad de sus hojas, tronco, ramas, raíces), o la repulsión/disgusto hacia la sequedad, el fuego o la oscuridad.

[2.43] Claro que la existencia de la subjetividad ya propiamente dicha se produce con la aparición del sistema nervioso, gracias a las neuronas que usan la electricidad en su accionar, y que pueden transmitir verdaderos mensajes de una a otra a la velocidad de la luz. Ahora sí acontece el conocimiento y la afectividad, es decir, la actualización representativa e imaginaria neuronal, o de manera directa sin tal concepto de la realidad objetiva en el cerebro como acto de la subjetividad, y que puede conservar dicho conocimiento y emotividad gracias a un sistema memorativo.[19]

[2.44] El sistema nervioso de los mamíferos, que evolucionan hasta los primates superiores, van creciendo su complejidad neuronal, y con ello sus facultades cognitivas y emotivo sensoriales van ganando en capacidad en el manejo de las posibilidades de la vida, hasta alcanzar la actualización de la realidad en cuanto sustantividad que *de suyo* es afirmada como un aspecto de la cosa real, emotivamente captada con capacidad sensitiva y estética (la *áisthesis* de la que venimos ocupándonos)-

[2.5] *La sensibilidad del gusto (áisthesis) y del disgusto entre los animales y el descubrimiento incipiente de la belleza*[20]

[2.51] Comencemos por abordar la cuestión (e iremos profundizando la temática en las *Tesis 4* y *5,* como en una espiral creciente) de la tantas veces aludida en la reflexiones de los más diversos estudiosos de la Estética, y que sin embargo es continuamente eludida, de que no se pueden definir las determinaciones esenciales de la belleza o que son tan variadas las descripciones como lo son las culturas o los autores que traten el tema. Los que emprenden la tarea frecuentemente caen inevitablemente en dos extremos, en lo que podríamos denominar el objetivismo, o en su contrario, el subjetivismo. Por ahora, y profundizaremos el tratamiento de la cuestión más adelante, los objetivistas dirán que la belleza consiste en una determinación del objeto como tal, y que el sujeto solo conoce o gusta lo ya dado. Por el contrario, los subjetivistas indicarán que es el sujeto el que al experimentar la belleza la crea, y, en la mayoría de los casos, opinan que solo se trata del

---

[19] H. Bergson se admiraba de este hecho complejísimo en su obra *Materia y memoria* (1896).

[20] Hemos dejado de lado la vida vegetal, que podría igualmente ser objeto de reflexión. Si consideramos una plantita casi seca, moribunda, y comenzamos a regarla habitualmente surtiéndole además fertilizantes adecuados, reaccionará inmediatamente cambiando de color, enderezando su tallo moribundo, sus raíces buscarán el agua, sus gemas crecerán en dirección hacia la luz y las hojas se expondrán al calor del sol para cumplir la función fotosintética, creciendo sus ramas resistiendo el peso del nuevo follaje, abriendo sus flores y produciendo sus frutos. Todos estos actos, analógicamente, significan actos cuya causa es la *atracción y captación que moviliza* todos sus órganos de exposición al agua, la tierra nutriente como reacción a la luz y el clor del sol. ¿No son acaso, de manera vegetal, un captar el entorno (*Umwelt*), un evaluar dicho medio físico a fin de descubrir las propiedades de las cosas circundantes cómo *condiciones de posibilidad de su propia vida*. Esto nos indicaría, igualmente como entre los animales, que los vegetales tienen comportamientos con un sentido analógico inicialmente estéticos, como descubrimiento de una proto-belleza (un modo lejano y propio de abrirse a la belleza de la realidad del agua, de la tierra, y primeramente del sol), según comenzaremos a describir en *1.7.5,* y posteriormente en la *Tesis 2.*

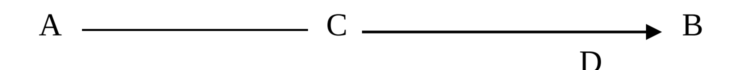
sujeto humano el que constituye la belleza en el objeto; es decir, excluyendo la belleza en este segundo caso de los animales, y de *sui generis* subjetividad.

[2.52] Buscando la belleza en el solo objeto, debería ser definida como un aspecto o como una cualidad del objeto, o hasta como un valor del objeto (el valor estético descrito por un Nicolai Hartmann). Los objetivistas entran a tener que definir sus determinaciones, tal como el esplendor de la forma, la proporción aurea, la armonía, un particular ritmo, todas indicaciones de la que la belleza a la que se le predica algunas de las categorías (como cualidad, cantidad, relación, lugar, tiempo, etcétera). En otros casos la belleza tenía una sustantividad independiente como la Idea de belleza de Platón en el "mundo uránico", trascendental donde se daban las Ideas divinas y eternas. En este caso tenía una subsistencia propia y se la conocía y gustaba como las otras Ideas. Era un objetivismo sustantivo de la belleza divina misma. De todas maneras no se definían claramente sus determinaciones propias, como Hegel que igualmente concibe el Concepto de belleza como la Idea absoluta, Dios mismo ante de la creación, pero sin definir nuevamente su determinaciones clara y distintivamente.

[2.53] El subjetivismo, por el contrario, en una posición más bien relativista, opina que es el sujeto el que desde un determinado gusto, singular, comunitario o cultural, cuyos principios no pueden universalmente definirse, como opinaba Kant de alguna manera, ya que juzgaba bello o feo a las cosas que le rodean desde una tabla de gustos, valores, que no tienen criterios objetivos, abstractos, válidos para todos, ya que son exclusivamente individuales o sectoriales, y por ello una cosa puede ser juzgada como bella por unos (de una cultura, de una clase social, de una familia determinada, etcétera) y otro sujeto considerarlo como feo, horrible, espantosos, desagradable. Y no habría manera de convencer a uno acerca del juicio del otro. Sobe gustos, se dice, no hay nada universal escrito. Por ello la solución se encuentra en entender una *relación dialéctica* entre dos términos que debe ser conceptualizados simultánea y mutuamente dándole a un término el significado correlativo desde el otro.

[2.54] Una relación, lo hemos repetidos en muchas de nuestras obras, tiene cuatro momentos:

Diagrama 2.5
Los cuatro momentos de toda relación



En primer lugar, hay dos términos o extremos de toda *relación*. Siendo A el término activo (p.e. la madre) y B el término pasivo (la hija). La relación misma (C) de maternidad, se da con una cierta dirección (D) de la madre hacia la hija (ya que se trata de la maternidad). Si fuera una relación de filiación (C), A sería la hija y B la madre (invirtiendo la dirección de la relación C como filiación, siendo ahora la hija el sujeto constituyente de A y la madre el pasivo B). No se puede pensar ni la maternidad ni la filiación sin poner los términos en relación mutuamente afirmados y constituyendo *en acto* el significado del otro término. No puede haber una madre que no tenga una hija o hijo: sería una mujer pero no madre. No

puede haber tampoco una hija sin una madre. Los dos conceptos o fenómenos se definen por la mutua coexistencia en una relación dialéctica. Lo mismo acontece con la belleza.

[2.55] La *belleza* (B) es un momento en relación con la cosas misma (A) (como en la filiación de la hija) ante la que se sitúa el sujeto viviente (la madre en la maternidad). Puede ser, por ejemplo, un animal (un ave, un gallo) (A) que canta al sol cada amanecer. El gallo capta al sol que va saliendo en el horizonte y le canta, cacarea. ¿Por qué lo hace? Esa es la pregunta estética fundamental. Más asombroso son los gestos del "*canário da mata*" en Brasil[21], que realiza una verdadera danza ante el sol también en el amanecer. ¿Qué descubren y siente *emotivamente* estos animales, y los pájaros en general, ante el espectáculo *natural,* también humano precultural del sol naciente? Trataremos de comenzar a responder la pregunta para entender lo que es la belleza.

[2.56] Lo que acontece es que los pájaros cantan la *belleza* del sol, es decir, y, préstese atención a las palabras que usaremos, las aves descubren gracias a la vista o percepción de sus ojos el resplandor o la luz del sol espléndido en colores, sienten en su piel emotivamente a través de sus plumas el calor que los invade después de la fría noche. La *realidad* misma de la cosa real, el sol, se descubre, por la indicada visión y emoción, en la *relación* dialéctica del pájaro con el sol. En ese acontecimiento se cumple una relación de la *fuente de la vida misma del pájaro*, que experimenta, descubre, capta, siente que desde ese instante las condiciones que permiten la existencia de su vida pueden ejercer su causalidad vivificante, reponiendo la energía consumida por el metabolismo de la misma vida en la peligrosa y fría noche, energía que ahora puede ser recuperada para no morir. *Siente emotivamente* (una *proto-áisthesis*)[22] una sensación agradable, un gusto que estremece toda su corporalidad gracias a un profundo cambio de tono, que alegra su realidad animal.

[2.57] Aristóteles pensaba que tenían alma los vegetales, los animales y los humanos. Y tenía de alguna manera razón (aunque todavía afirmaba un alma innecesariamente, pero se aproximaba al tema más que P. J. Proudhon que negó la estética y el descubrimiento de la belleza entre los animal). Los vegetales, analógicamente, tienden hacia las fuentes de la vida (hacia el agua con sus raíces, con sus gemas hacia la luz y el calor del sol), pero los animales estrictamente perciben, sienten, gustan esa fuente originaria de su vida, como la posibilidad de todas las demás condiciones de la vida; es decir, como el origen del poder apropiarse de las propiedades físicas que permiten la sobrevivencia. Las descubren *en la realidad misma* de aquella cosa que está al origen de la propia vida. Esto es la belleza de la cosa real descubierta y sentida *exclusivamente* por la subjetividad viviente. Sin subjetividad viviente la cosa (el sol sentido por el *canário* brasileño) sería una cosa real físicamente, pero nadie la descubriría como bella.

[2.57] De manera que la belleza es un *momento objetivo* (B), con mayor precisión: *cósico*, que se manifiesta *solamente* a una subjetividad viviente (A). Si no hay vida ni seres vivos (vegetales, animales, humanos) la belleza no se manifiesta, porque dicha cosa real no es todavía fuente de vida (simplemente *porque no hay vida*). Pero el viviente no crea la

---

[21] <Youtube.com/watch?v=Owu5hk_H6kA>
[22] Véase más adelante *Tesis 3*.

belleza sino que la descubre como *ya dada* en las meras propiedades físicas *como* condiciones de la propia vida, y al mismo tiempo como un momento *de suyo* de la *realidad misma* de la cosa real; descubrimiento y sensibilidad cuyo sentido es su contemplación emotiva (sin otra finalidad, como por ejemplo en la utilidad que tiene un objetivo pragmático o de mera utilidad).

[2.58] La belleza plena se da entonces en la *relación* misma *en acto* del viviente que descubre y *gusta* las fuentes de su propia vida. Ese *gustar* es ya el *gusto estético* del cual Kant, de manera imprecisa, indica que no tienen principios de determinación. Sin embargo, a partir de un simple ejemplo vulgar, y quizá para algunos sea chocante, nos muestre acerca de lo que estamos hablando. El caballo (lo que es usado como premio por el que lo amaestra) y el niño (igualmente es alentado por la madre para educarlo) *gustan* o les agrada el sabor dulce, el chocolate, el azúcar, la glucosa, porque contienen energía que repone, por un proceso anti-entrópico, la energía de la vida del viviente. El amaestrador o la madre educadora le dan un terrón de azúcar como premio, porque les agrada al niño, les *gusta*. Ese *gustar* (como verbo: *gustar*, y como sustantivo: *el gusto* por algo, como el gusto por la comida fruto del arte gastronómico, o el gustar ante las obras de todas las artes como la arquitectura, la música, la poesía, etcétera) tiene ya una significación analógica en todos los vivientes y en todos los campos estéticos. Volveremos sobre el tema. Se trata de la cuestión filosófica fundamental de la proto-belleza animal, de la proto-estética que alcanza su culminación en la estética humana.

[2.6] *Un efecto de la captación de la belleza entre los animales*

[2.61] A tal punto captan la belleza los animales que es un criterio de la evolución de las especies, en la interpretación de Ch. Darwin, sobre dicha evolución. En una obra no muy conocida, el famoso científico británico que propone la teoría de la evolución, Darwin, modifica la hipótesis de su libro más conocido *El origen de las especies* (1876)[23], donde muestra que ha observado que en el momento de la reproducción sexual de los animales, como por ejemplo en el caso del pavo real (pero por extensión a todas las especies de insectos, pájaros o mamíferos), el macho cautiva a la hembra con una descomunal *performance* usando la belleza de su impresionante cola de vistosos colores y figuras.[24]

[2.62] Lo que acontece es que en todas las especies animales el acto sexual, como momento reproductor de la especie, es siempre antecedido de una danza (y aún ente los insectos, como en el caso de las abejas en el llamado “vuelo nupcial”) con la cual el macho debe demostrar sus cualidades ante la hembra que busca ser fecundada, y en ciertos casos se transformará en la futura reina, que elige aquellos machos más aptos, es decir, más bellos, mejores cantores entre los pájaros, más ligeros en su vuelo en el caso de las abejas, más se transforma así en un criterio en la evolución ascendente de la vida, como opinaba Darwin, como fuente del crecimiento cualitativo de la vida anima. ¿Quién lo hubiera pensado?, la belleza natural es esencial esbeltos y fuertes en el caso de los mamíferos carnívoros, o que manifiestan su capacidad estética declamando extensas melodías como entre las ballenas.

---

[23] Véase la obra de Katya Mandoki (2013), en la que nos inspiraremos en la proto-estética animal en esta *Estética*. Se trata del libro escrito por Darwin (1882), seis años después de la ya nombrada famosa obra.
[24] Véase <youtube.com/watch?v=Bv9imp4_4Hg>.

Todas estas demostraciones de belleza son fruto de un aprendizaje artístico que tiene muy diferentes resultados. Los que producen las mejores obras (cantos, exposición de su plumaje, más veloces vuelos nupciales, etcétera) son los elegidos por las hembras. De esta manera se aseguran los mejores machos como origen de una progenie más evolucionada. La belleza como criterio de la evolución y el crecimiento de la vida.

[2.7] *La proto-estética de los animales: el inicio formal de la belleza natural*

[2.71] Llamaremos belleza *natural* aquel aspecto que se manifiesta y emociona al viviente de las cosas reales que se le manifiestan como *fuente* de su vida sin intervención todavía de un agente que producirá, como veremos, una obras de arte. Es decir, es la belleza del sol, de la luna, de la aurora que el viviente animal todavía no ha transformado por su intervención.[25] Es decir, es un admirarse y sentir la cosa real como se aparece. De tal manera que deberemos distinguir entre la mera *estética*, o la belleza *natural*, y el *arte*, como efecto de una acción transformadora en la Naturaleza por el viviente.

[2.72] Sin embargo, no se piense que la estética natural es la meramente animal y el arte significa solo la obra humana. Hay en ambas dimensiones estética y arte también entre los animales. Veremos cómo los animales producen cuasi-obras[26] de arte de las más variadas formas. En el mundo menos complejo del animal todo se da inicialmente, pero como viviente es ya una proto-estética…

[2.73] De todas maneras la belleza en el animal asemejará más al valor de uso que a la belleza como tal; es decir, la belleza se le aparece directamente como lo útil para la vida, y no como en el ser humano al gustarla como fuente de la vida, y esto porque el ser humano descubre la realidad de lo real como *de suyo*, y no meramente como el objeto de un instinto sin posibilidad de elección libre, es decir, sin la capacidad de descubrir la realidad como tal, cuestión tratada por X. Zubiri.

---

[25] *FL*, 4.1.

[26] Usaremos el "cuasi-" para indicar que es ya cierto un modo de estética, pero no plena. En el mismo sentido el "proto-" (en griego "primer" modo, pero todavía imperfecto) lo usaremos frecuentemente.

TESIS 3

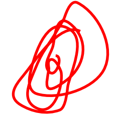
LA *ÁISTHESIS* Y EL SER-EN-EL-MUNDO-ESTÉTICO. LA BELLEZA NATURAL COMO EL FUNDAMENTO ONTOLÓGICO ESTÉTICO

[3.1] *La belleza originaria del cara-a-cara como* pulchritudo prima *del homo sapiens*

[3.11] Deseamos ser consecuente con las tesis fundamentales de la Filosofía de la Liberación. Antes que una relación del sujeto ante el objeto, en esta filosofía, se advierte que como mamíferos los seres humanos son engendrados *dentro* (cuestión primera que pasa desapercibida en casi todas las corrientes filosóficas existentes) del útero materno, es decir, en el *interior* de la corporalidad de un ser humano (privilegio absoluto de la mujer al devenir madre). En esos meses intrauterinos el feto humano vive una proto-experiencia originaria de su vida, como biografía. Se vive igualmente la primera experiencia de la belleza. Hay casos de esquizofrenia en la que el enfermo mental toma la forma del acurrucarse en forma de feto (frecuentemente en su cama). ¿Por qué? Porque ante la agresividad sentida del medio circundante, y no pudiendo sobrellevar la responsabilidad de afrontarla, recurre al sentirse protegido en un como retorno al lecho uterino de la madre, donde vivía en seguridad y se cumplían con los requisitos de la vida (nutrición, respiración, calor, protección, agrado, gusto).

[3.12] Ser sujeto en el *interior* de un sujeto (sujeto-a-sujeto) es la experiencia estética primera. El útero materno es la cosa real que causa la emoción de estar protegido y sostenido por la fuente originaria de la vida. El feto descubre y siente la belleza del estar protegido y alimentado por la madre. El cara-a-cara posterior, del "que me bese con los besos de su boca" (de la mujer-varón o varón-mujer y otras relaciones del género, de la económica, de la política, del deporte, etcétera), es la repetición rememorativa en la temporalidad de la prolongación de la experiencia primera. Con E. Levinas le llamaremos la *estética metafísica* (más allá de la mera ontología estética).[27]

[3.13] La belleza primera (*pulchritudo prima*) es la descubierta y gustada emocionalmente ante otro ser humano, y especialmente del otro género, porque inevitablemente está dirigida a la sobrevivencia del género humano como comunidad, como Humanidad. Y no adoptando una posición tradicionalista que coloque la mera reproducción de la especie en la progenie sobre la libertad y el amor en la relación de pareja, sino, simplemente, porque por naturaleza los órganos más erógenos de la corporalidad humana son los sexuales, como los más bellos de las plantas que son los más vistosos, de diversos colores y frecuentemente con agradables perfumes (las flores, no olvidarlo, son los órganos sexuales del mundo vegetal). Toda otra belleza se mide desde la belleza del *cara-a-cara* (el *panim el paim* del semita) intersubjetivo, de la piel-con-la-piel[28], desde la inter-sexualidad de la corporalidad humana. Es desde la *proximidad* del sujeto-a-sujeto que se abre y es medida la *lejanía* (la



[27] Véase *FL* (Dussel, 2011) , 2.1.

[28] Levinas usa la expresión: "la piel debajo de la piel", que lo ejemplifico en el feto, pero ahora sería el gusto del adulto acerca del tacto, lo agradable de la piel con la piel, el con-tacto con la/o Otra/o.

proxemia)[29] de belleza de las cosas reales. De nuevo, en la desnudez de la corporalidad de la/o Otra/o se capta y se gusta sensible y emocionalmente la *fuente* de la vida del nuevo nato (la/el hija/o) y también la vida en el amor de la pareja cuando se cumple el dicho: "Yo soy porque tú eres", también en la vida cotidiana. Se "toca", se palpa, se acaricia corporalmente la corporalidad de la/o Otra/o como la "fuente" de vida: la *belleza primera*.

[3.2] *El ser-en-el-mundo-estético: la belleza ontológica*

[3.21] Posteriormente del "ser-con-Otra/o" cada ser humano singular o comunitario es en el mundo, como la totalidad de sus experiencias de las cosas reales con sentido retenidas virtualmente como en el recuerdo de haberlas vivido y seguir haciéndolo en el presente. Es la experiencia ontológica por excelencia. Heidegger analiza el momento cognitivo del *Dasein* (el ser humano) como com-prensión del ser[30] (que biológicamente se juega principalmente en el sistema neocortical del cerebro). En sus meditaciones acerca de la *Voluntad de Poder* en Nietzsche, en la década de los 30 del siglo XX, analiza en cambio el momento del *querer*, la voluntad como tendencia (que se sitúa más bien el sistema límbico); pero no toca el tema del ser-en-el-mundo-estéticamente donde que debió adentrarse en el tema de la belleza del mundo en relación con una comprensión del mundo desde el punto de vista de la *áisthesis* o sentimiento ontológico fundamental que no es propiamente cognitivo ni voluntario, sino que se sitúa tónicamente (es decir, involucrando a la corporalidad gozosa) en el mundo desde la sensibilidad ante la belleza del mismo mundo como totalidad, ónticamente ante las cosas reales o con sentido que se manifiestan o revelan como gustadas, sentidas en un estado de ánimo de alegría ante la fuente de la vida misma del viviente.

[3.22] El estar gozosamente en el mundo descubre un aspecto de ese mundo del *homo felix* (el ser humano dichoso, feliz, bienaventurado) que no es del nivel del horizonte cognitivo ni voluntario, sino que se trata de un estado de cumplimiento, de bienestar, que se produce en la corporalidad (entre otras causas por los latidos acelerados del corazón que oxigenan mejor el cerebro, o por el examen que realiza un cierto mapeo cerebral en todos los sistemas orgánicos de dicha corporalidad que manifiestan un tono de gozo o paroxismo) la sensación (actualidad de la sensibilidad corporal) de pleno y óptimo funcionamiento de todos los órganos vivientes del ser humano. Es la "vida buena" realizada, llevada a su cumplimiento, a su sana expansión, y donde la vida "buena" no tiene un significado ético sino estético.

[3.23] Es la ontología estética como fundamento (el ser es el fundamento, *Grund*) de la belleza de los entes que pueblan el mundo en la percepción o captación sensible.

[3.3] *Distinción del cuasi-mundo animal y el mundo propiamente estético humano*

[3.31] Por una parte se encuentra el cuasi-mundo instintivo (a), es decir, la necesidad que se impone en el uso de los medios que no pueden ser elegidos desde la libertad del viviente, sino que son siempre determinados por la seguridad del instinto; mundo instintivo

---

[29] *FL*, 2.1 y 2.3.2.3.
[30] *FL*, 2.2.

subsumido y dejado atrás por el ser humano, aunque perdiendo algunas de sus ventajas. Por otra parte se encuentra el mundo humano propiamente dicho (b), donde las mediaciones no se imponen a un instinto cierto, sino que se manifiestan siempre como una posibilidad entre muchas que hay que determinar por el querer de la voluntad que abre así un ámbito de indeterminación porque va superando la seguridad de la vida instintiva desde una voluntad libre, en el que aparece el abismo posible del mal, pero igualmente del bien y la justicia histórica). Entre ambos horizontes, el del cuasi-mundo animal y del mundo humano, es decir, entre la diferencia a) de dicho cuasi-mundo instintivo y b) del mundo del libre que determina el establecimiento de un ámbito de cualidad mucho más alta, real (por la autonomía de su sustantividad), da la posibilidad de que acontezca el hecho de una belleza propiamente dicha, plenamente captada, cumplida. Es una belleza más bella, gozosa, gustada con plena autoconciencia que obtiene una contemplación y fruición más sentida, más anhelada, que llena a la subjetividad de mayor felicidad. Un perro deglute una pieza de carne de un tarascón, rápidamente, mientras que el ser humano se regodea probando lentamente y celebrando un manjar del arte gastronómico, en un banquete festivo de la comunidad con música compartida y con la danza comunitaria rememorando los mitos del pueblo en cuestión. ¡Hay mucha diferencia entre ambos gustos!

[3.32] Hemos insistido que los animales poseen la capacidad de apreciar la realidad estética inicialmente, y lo hemos hecho para mostrar que los vivientes con sistema nervioso o subjetividad propiamente dicha, aunque en menor grado que la humana, aprecian la belleza se regozijan, y aun le cantan con un sentimiento que cada vez es más evidente para los especialistas de la zoología. Pero con ello no suponemos poder otorgar la misma plena capacidad estética sino solo el inicio de una sensibilidad que tiene igualmente sus limites, y que una cierta crítica al antropocentrismo llega a igualar excesivamente la capacidad estética animal al de los humanos. Ciertamente hay diferencias abismales por el inmenso desarrollo del cerebro humano que alcanza distancias siderales gracias a su sistema nervioso muy superior al de los animales,[31] esencialmente porque no solo tiene conciencia sobre la sensibilidad (el tener conciencia de que se siente), sino autoconciencia sobre ese sentir que siente ser una subjetividad, que en la vigilia plena ejerce una capacidad reflexiva (un reflexionar sobre el hecho de la autoconciencia del sentir)[32], que está profundamente identificada a la percepción y sensibilidad estética como veremos.

[3.4] *La corporalidad unitaria del ser humano. El* Dasein *estético-ontológico y el sujeto óntico*

[3.41] Toda esta estética supone la absoluta unidad de la corporalidad humana, cuyos actos superiores (tales como el conocer inteligentemente, el querer de la voluntad, el sentir de la sensibilidad, etcétera) deben atribuirse materialmente a su cerebro, al sistema nervioso que se implanta desde la piel como membrana que maneja la relación dentro-fuera de la indicada corporalidad, a todos sus órganos mutuamente codeterminados en funciones

[31] Y, nuevamente, no se nos acuse de antropocentrismo, ya que la evolución de cerebro hasta llegar a los humanos no es fruto del ser humano sino una gloria de la Naturaleza.

[32] Véase la obra de Antonio Damasio, *El error de Descartes*, en mi *Ética de la Liberación* (Dussel, 1998), § 1.1.

recíprocas que guardan una sustantividad unitaria la más compleja conocida del universo.[33] La tradicional alma (de origen mítico indoeuropea indostánica y potenciada en el helenocentrismo antropológico y moderno europeo, de ninguna manera semita o cristiano primitivo) son, como he dicho, funciones superiores neuronales del cerebro. El mito de la inmortalidad del alma (sostenida por Kant como un postulado ambiguo de su ética de la resignación que postula dicha inmortalidad para que sea feliz después de la muerte en la imposibilidad de evitar la infelicidad injusta en esta vida *ante mortem*) debe definitivamente negarse. En todo caso, el mito de la resurrección del muerto postula antropológicamente más unidad al ser humano y exalta la dignidad de su corporalidad (es la *carne*, la *basár* semita, la *sárx* griega). La belleza es entonces un momento que sensibiliza la corporalidad humana exaltando su materialidad subjetiva.

[3.42] El ser humano, su corporalidad viviente, descubre la belleza y se emociona gozosamente ante ella unitariamente en todo su ser corporal y espiritual (si por espiritual se entienden las actividades neuronales superiores del cerebro). Cambia ante la belleza de la cosa real el tono, sintiendo alegría y pasión que se experimentan en un sentimiento corporal. Ontológicamente se abre a la belleza del mundo como totalidad. Ónticamente capta emocionalmente la belleza de cada cosa real que se comprende en el mundo, no ya ahora como totalidad, sino como parte; parcialmente, entitativamente. Es la belleza de las meras cosas reales (o ficticias con sentido) que alegran la existencia cotidiana. La alegría es la denominación de una pasión que expresa del gozo ante las cosas bellas. No es solo el mero placer de la sensibilidad, sino que es también el anhelo de lo que causa ese placer en tanto esperado y sentido en un presente futuro; es un placer reflejado, una reflexión auto-consciente, que se goza de estar gozando.

[3.43] Kant tenía ante el placer o el gozo de la corporalidad (en esencial de sus sexualidad) la sospecha patológica de un amor a sí mismo narcisista negativo o pecaminoso (en su protestantismo pietista, al contrario de S. Freud que exalta como propio de la naturaleza humana en el *Yo deseo: Ich wünsche*). Por ello, si algo se puede desear o amar sería para Kant el solo *respeto* por la ley que obliga obrar lo válido abstractamente. Es un desear formal, vacío, falto del entusiasmo de la corporalidad propia de la *áisthesis*, de la emoción, de la sensibilidad. En el dualismo moderno (desde Descartes hasta Kant y tantos otros después) para el cual el cuerpo es despreciado (junto a la sexualidad, y de allí el masculinismo tóxico del machismo), lo mismo que todo el ámbito de la sensibilidad humana, que fue definida por Plotino como el origen del mal (recordando que el tema del "pecado original" no es un tema semita ni cristiano primitivo sino helénico, iránico o maniqueo). Una *Estética de la Liberación* exige restituir a la corporalidad la sustantividad unitaria de ser humano, donde aún la inteligencia es una inteligencia-sentiente o el sentido un sentido-inteligente (en expresiones de X. Zubiri).

[3.5] *Los campos teórico, práctico, técnico y estético*

[3.51] Llamamos campo a una totalidad, ontológica entonces, donde se juega una cierta actividad que funda y define dicha totalidad con cierta unidad. No es el mundo cotidiano, pero forma parte de dicho mundo, como un aspecto de él. Cuando expresamos que tal

---

[33] Véase *FL*, 4.1.5.

actividad se encuentra situado en un campo científico, por ejemplo, estamos entendiendo que se trata de una totalidad sistemática dentro de la cual existe una respectividad donde cada parte co-determina a las restantes, poseyendo un juego de lenguaje específico, con actores definidos como parte de ese espacio funcional, con instrumentos determinados como mediaciones de dichas funciones, que N. Luhmann denominó sistemas sociales.

[3.52] Como plataforma de todos los campos se encuentra la memoria, que aun para la ciencia empírica sigue siendo un misterio. ¡Como una sistema nervioso, millones de neuronas recuerda eventos pasados? H. Bergson escribió un libro al final del siglo XIX sobre *Materia y memoria* (1896) sobra este tema, y llama la atención de cómo la materia física (las neuronas cerebrales) puede recordar dichos eventos pasados. La identidad del yo depende de este sistema que en la amnesia pierde el sentido del mundo y de las otras facultades que describiremos a continuación.

[3.53] En primer lugar, podemos nombrar el campo teórico que delimita una totalidad de funciones cognitivas (como sistema neocortical), cuyo modo más adecuado es el conocimiento científico en el sentido que prueba argumentativa y experimentalmente una hipótesis racional, usando entonces un método explicativo, verificando o falseando la hipótesis (la abducción de Ch. Peirce en el pragmatismo). Sería un conocimiento cierto probado ante posiciones contrarias que alcanza diacrónicamente por el proceso de verificación la aceptación o validez de la comunidad de los investigadores que con iguales derechos han participado racionalmente ateniéndose a la fuerza argumentativa de los interesados en el tema. Karl-Otto Apel es un buen ejemplo de un pensador que se sitúa en el campo teórico de la ciencia. La estética como filosofía o ciencia empírica se lo podría considerar como un pensar teórico, pero el hecho estético de la belleza intrínsecamente no se sitúa dentro del horizonte del campo teórico.

[3.54] En segundo lugar debemos recordar el horizonte de la voluntad. Y aquí tampoco la estética se sitúa en un campo práctico, que se abre como una totalidad de eventos determinados por la voluntad libre del agente, o el querer de la voluntad. Es la ética, la política o la economía, entre otras ciencias, las que se ocupan del campo práctico. Se trata de acciones u operaciones de la voluntad (como facultad operativa) que tiene por objeto entes que se realizan en las misma voluntad o en la comunidad humana. Promulgar un ley tiene una existencia objetiva en la intersubjetividad comunitaria, pero no es una obra material (como una casa o un palacio). Es la praxis una relación intersubjetiva, sujeto a sujeto.

[3.55] En tercer lugar, hay que recordar que Aristóteles indicaba que "la *praxis* y la *poíesis* son diversas" (*prâxis kaì poíesis éteron*). La *poíesis* (hacer, fabricar, producir) es el acto en el que la subjetividad se objetiva, es decir, da existencia a un efecto exterior, que tiene en latín la expresión del *ars* (arte), la puesta en la existencia de una cosa real (o ficticia), que tiene relación con el saber efectuar técnicamente objetos con sentido. Es el ámbito de la técnica tradicional o la tecnología; el campo de los artesanos o tecnólogos, ingenieros, productores de instrumentos o herramientas útiles. La estética en tanto produce obras de arte, que poseen la belleza artística, se podría diferenciar de la mera estética natural de las cosas reales de la Naturaleza que todavía no ha sido transformada como una obras de arte,

sino que descubre y se entusiasma por la belleza de las cosas reales antes de cualquier intervención transformativa de dicha Naturaleza como simplemente *de suyo*, ya dadas.

[3.56] Solo en cuarto lugar llegaríamos al campo estético. A diferencia de los ya nombrados, debe ocupar un lugar bien definido. Se trata, dependiendo de la definición que establezcamos, de la totalidad determinada por el belleza, que no es esencialmente descubierta teóricamente, ni es tampoco una praxis, ni tampoco y en primer lugar se trata de una producción técnica, sino que se sitúa en un nivel de la sensibilidad emotiva y en relación con las cosas reales (o ficticias) que causan una *emoción,* un *sentimiento,* un cambio de tono de la corporalidad determinada que se denomina gusto, como el agrado ante el descubrimiento cuya causa analizaremos de inmediato. Es otra función del sistema cerebral límbico[34]

[3.6] *La sensibilidad emotiva o sentimiento (áisthesis) ante la cosa real. El sentimiento universal del gusto (áisthesis)*

[3.61] Adam Smith, que era filósofo especialista en ética, escribió una obra sobre *La teoría de los sentimientos morales* (1750). Ahora, en cambio, no se trata de un sentir práctico (sentimiento moral), sino que debemos prestar atención a *sentimientos estéticos* que ciertamente son muy diferentes a los éticos o morales. Entre los años 1725 y 1831 (entre la obra de Francis Hutcheson, *An Inquiry into the original of our Ideas on Beauty and Virtue* a las *Lecciones de Estética* de Hegel) se libró un debate lleno de equívocos sobre el "juicio del gusto" que no dio un resultado definitivo, y pienso que entraré a dilucidar la cuestión quizá por primera vez de esta manera en la historia de la estética. Es decir, una humilde y nueva solución a la temática, que intenta solucionar la cuestión dentro del horizonte categorial de la Filosofía de la Liberación y que se ofrece a su posición refutación (ya que no tengo la voluntad de considerarla simplemente verdadera, antes que haya sido probada en el debate de una mera pretensión razonable de verdad, en la falibilidad humana inevitable). El tema fue defectuosamente planteado en la tradición. Aún buscado por G. Agamben en su obra tan interesante *Gusto*, pero que no descubre la facultad superior del cerebro que *siente*[35], se emociona. Fue vinculado en torno a la definición y los principios del "juicio del gusto" (*taste* en inglés, *Geschmack* en alemán), considerado desde las exigencias del captar o interpretar primero la belleza (cuya definición nunca lograron plenamente) desde el horizonte de un acto teórico, cognitivo o evaluativo, que debió ser planteado como un problema *posterior* al descubrimiento de la existencia de la belleza como tal. El *juicio* de gusto necesitaba primero clarificar qué es la belleza, es decir, se situaban ya por desgracia en una perspectiva teórica (emitiendo un juicio enunciado sintácticamente por un sujeto, un verbo y un predicado: "Yo juzgo que esto es bello").

---

[34] Véase en Dussel, *Ética de la Liberación,* [59-74].

[35] Agamben, 2016. Hay emociones primarias. Como el placer, y secundarias, como la alegría o el temor o disgusto.. La emoción estética es secundaria. La emoción estética consiste en un sentimiento (que no es el teórico ni práctico ético). Habría que describirlo con Antonio Damasio como un acto límbico cerebral que produce un "estado corporal" (*state body*) que puede producir un latido más rápido del corazón, una segregación particular de hormonas, un nuevo color de la piel del rostro, modificaciones químicas corporales, neurológicas, psicológicas, lágrimas por ejemplo. Es el sentimiento o emoción ante la percepción auditiva de una música muy apreciada, no asistida por representación conceptual alguna.

[3.62] Habría que distinguir tres aspectos que aun en Kant están confundidos. a) La captación emotiva o de la sensibilidad del *gusto* situado en la corporalidad viviente humana (como *áisthesis*) ante la cosa real *como bella* (belleza que se capta en la cosa real misma por ser *sentida* como fuente de vida del viviente que goza por ello), y, en este caso nos situamos ante la belleza *natural* de la cosa como punto de partida de toda la temática, que no es todavía un juicio (descripción esencial que intentaremos en *3.8*). b) El *juicio de gu*sto cognitivo-estético reflexivo cotidiano (es decir, acto segundo del *lógos* estético que refiere *b* retornando sobre *a*), re-conocimiento que expresa la subjetividad por el hecho de haber *sentido* la emoción estética ante la realidad de la cosa como bella, que como medio de comunicación realiza en referencia a sí mismo o ante los otros participantes de la comunidad o espectadores, expresando cognitivamente que la tal *cosa real* es o no *bella*. c) El *juicio crítico* que es un enunciado especializado sobre el gusto (como en el caso del crítico de arte) que califica con razones a una *obra de arte* como bella o como defectuosa, fea. Walter Benjamin defendió en su tesis doctoral este tema de la *crítica estética* en el romanticismo alemán como el cumplimiento pleno de la obra artística.[36]

[3.63] Las primera referencia a) se sitúa con respecto a la cosa misma *de suyo* como bella (aun bella inicialmente para el animal, en el ejemplo del gallo que canta ante el sol que amanece), y en b) y c) no se trata de la captación que da existencia de la belleza como tal, como un hecho presente, sino como un juicio teórico *sobre* el gusto, distinguiendo, por otra parte, entre la belleza natural misma y la artística de la obra, que ya había sido captada por la *áisthesis* o emoción como natural, o también en acto segundo ante la *obra de arte* (por ejemplo la belleza del mausoleo del Taj Mahal en India creada por un artista, un arquitecto musulmán). La *facultad de jugar* (en el alemán de Kant la *Urteilskraft*) o el *juicio de gusto* se situarían en las posibilidades b) y c), pero no en a). El juicio teórico sobre la existencia de belleza ya dada no es lo mismos que la existencia de la belleza *in actu*, la belleza previa como tal anterior al juicio. Esta primera captación a) no es teórica sino emotiva, propia del sentimiento, no moral sino estético, siendo en la música sin imagen cognitiva de imagen o representación de la cosa real bella, que se actualizaría en el sistema neuronal cerebral en tanto *verdad* o *conocimiento* teórico de la cosa bella (como pensaba Hegel). Confundieron muchos filósofos la existencia del gusto como propia de la estructura cerebral neuronal *emotiva de la sensibilidad* (que se activa con la música, por ejemplo, el nervio vago, denominado técnicamente *nervus vagus*, y a otras regiones cerebrales más ligada al sistema límbico, en relación con numerosas funciones, entre ellas el latido del corazón) con la actividad neuronal neocortical cognitiva (además como cotidiana o especializada).

[3.63] Se dice, por otra parte, pero ocupándose sobre el juicio de gusto (que es algo completamente diferente a la belleza como tal) que "de gustibus non est disputandum" (acerca del gusto no se puede debatir), porque no habría un principio universal de su fundamentación. Lo cual es falso, como veremos. Cuando en el acto de comer llega el alimento a ser probado por las papilas gustativas, por ejemplo en el caso del chocolate (el cacao mexicano), y más si se le agrega miel de abeja (antes de la mundialización del uso del azúcar en muchas parte de la Tierra), *todos* los niños de todas las culturas (e inclusive el caballo, los animales superiores, y aun algunos insectos) *gustan* de ese alimento. Tiene una

---

[36] *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, en *Obras,* I, 1, pp.7 ss; *Gesammelte Schriften,* I, 1, pp. 7 ss.

aceptación *universal*, unívoca. ¿Por qué? Simplemente porque es una fuente muy agresiva en cantidad de energía que la corporalidad viviente necesita para reemplazar la energía consumida por el metabolismo de la vida misma. ¡Gusta porque permite sobrevivir, es decir, cumple con las condiciones que hacen posible la vida como la alimentación, para conservar la vida, para postergar la muerte!

[3.63] E. Levinas efectúa una hermosa descripción fenomenológica sobre el gusto, en el caso de la caricia que un sujeto humano puede donar eróticamente a otro sujeto de otro género[37] (con intensión de erotizar el cuerpo de la/o Otra/o, como lo analiza de otra manera Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción*). Se realiza así una descripción fenomenológica de la sensibilidad del gusto. Aun desde un punto de vista lingüístico el gusto semánticamente tiene por significado principal, como el analogado primero, el acto de gustar de las papilas gustativas, que pertenecen a la sensibilidad de la piel, ya que dichas papilas son la piel en la parte posterior de la mucosa de la lengua que *toca* (*taste*), que entra en con-*tacto*[38] con el alimento y *prueba* (es decir, "pone a prueba" por la calidad del sabor) palpando la sustantividad misma de la cosa real y captando sensible subjetivamente con emoción la cosa real; es el término A[39] de la *relación* en la que la *belleza* se antepone a ese acto de la sensibilidad como el otro término B. Esta *relación* es esencial; es decir, es el *fundamento* de toda la estética o artística: gusto/belleza.

[3.7] *Lo que la belleza no es*

[3.71] Ocupémonos en este corto parágrafo de lo que la belleza no es. En primer lugar, debemos decir que la belleza no es un *valor*, ni siquiera un valor estético, lo cual nos distingue de Nicolai Hartmann. El valor (de uso, por ejemplo) es una cualidad que puede adquirir un medio (o mediación) con respecto al fin. La manzana en cuanto es un alimento es un medio para saciar el hambre (hambre que es una *falta de* materia y energía necesarias para la sobrevivencia). Saciar el hambre tiene como fin último la sobrevivencia. De este modo teleológicamente el valor de uso manifiesta la relación medio-fin (que Kant analiza en la *Crítica del Juicio*): es útil, pero no bello. La belleza en cambio no es un medio ni un fin, es la cosa misma en una relación especial con el viviente no como utilidad sino como captación de ser fuente u origen de la vida que produce una sensación emotiva de gozo particular que no es la mera satisfacción útil sino la experiencia sensible del gozar al experimentar la posibilidad de más vida. Es la felicidad (el gozo) del *homo felix* (el ser humano feliz): es un fin en sí sin detrás, son otra instancia posterior, sin interés. Es una última instancia.

[3.72] Como ya hemos indicado en [2.51] la belleza no es un momento puramente objetivo o perteneciente a la cosa real independientemente del viviente cuando se enuncia: "El sol es bello". Debería con precisión decirse: "El sol se aparece como bello al viviente que lo descubre emotivamente como origen de su vida". Es decir, le toca al sol el irradiar (quizá la antigua expresión el "resplandor de la forma" quería indicar este aspecto metafóricamente)

---

[37] *Totalité and Infinit*, 1968, p.108 ss.

[38] Tómese conciencia que el *tacto* (*tasts* en inglés) o el gusto del tacto es en torno al cual discutió laestéetica naciente en el siglo XVIII, es especial los empiristas ingleses.

[39] Véase el *diagrama 2.1* en el que A es el *gusto* y B la *belleza* captada.

la belleza en cuanto es el momento objetivo de una *relación*, pero no independientemente de la esa misma relación. Marx llamaba fetichismo absolutizar un término de la relación olvidando la relación misma que lo constituye. Se fetichizaría la belleza si se considera como una mera dimensión objetiva independiente de la cosa real.

[3.73] Pero no es tampoco una experiencia meramente subjetiva creada por el viviente humano sin referencia a la cosa real. Sería una posición idealista en la que pareciera que el ser humano crea la belleza objetivándola en la cosa real, cayendo en un cierto relativismo o escepticismo estético lo cual acontece frecuentemente. Lo mismo se presenta en el caso que opine que el gusto no tiene reglas dejándolo todo en manos de lo inesperado, siendo que se cae en un mero relativismo (aunque es correcto pensar que no son ciertas reglas las que constituyen la belleza), pero no por negar dichas reglas universales (que efectivamente no las hay) sino porque al negar dichas reglas nada significativo se ha dicho sobre la belleza. Tampoco es aceptable afirmar que la belleza no tiene una esencia propia o real, sino que es puramente un hecho de validez o consenso históricos (posición que adopta por último por el mismo David Hume). Veremos que efectivamente puede haber una hegemonía en un sistema cultural de una cierta manera de concebir la belleza, pero dicha hegemonía nada tiene que ver tampoco con el origen del hecho de la existencia de la belleza como tal. Del subjetivismo se cae en el relativismo historicista.

[3.74] El gozo ante lo bello no debe situarse en el ámbito de los actos cognitivos (de conocimiento o verdad) sino en el horizonte del sentimiento, de la sensibilidad. Toda la disputa sobre el "juicio de gusto" tiene que ver evidentemente con el juicio, y todo juicio es el predicado de un sujeto sintáctico a través de un verbo. Pero el gusto y la belleza no son exactamente un "juicio de gusto" que se clarificaría como un acto cognitivo, con un orden sintáctico y un significado semántico. Se trata de un sentimiento. Además, nunca se precisa adecuadamente su fuente u origen, como ya lo hemos indicado; es decir, se ignora la causa de dicho gozo o gusto. Por lo general se toma la belleza como un hecho ya dado, que nadie pone en cuestión, y por ello queda en lo oculto o ignorado la fuente que permite la existencia de la belleza, no necesitándose analizar su origen exacto. No explica racionalmente cómo ha surgido.

[3.75] Todo esto se vio en el debate de la cuestión en el origen de la estética moderna europea en el siglo XVIII. Si tomamos a un Francis Hutcheson en su *An Inquiry into the original of our Ideas on Beauty and Virtue* (1725) comienza distinguiendo el tema de la belleza o estética en ciernes y la ética. Fue cumpliendo una evolución de su concepto de belleza cuya significación al final se inclina por una propuesta opinando en el sentido de que la belleza resulta de la aceptación de la unanimidad o el consenso de lo bello de una cultura que se da definitivamente por la costumbre a través del tiempo, y por la lucidez de las obras de los genios, que es lo que se impone concretamente. Para Jerónimo Feijóo, el filósofo español, en su obra *Razón del gusto* (1734), afirma la existencia de un sentido interno de belleza diferente del gusto. Un Baumgarten, en sus *Meditationes Philosophicae de nonnullius ad Poemata Pertin*entibus (1735), exige para que para que haya belleza es necesaria en su creación un serie de reglas objetivas de difícil justificación universal, ya que surgen o de los griegos, romanos o renacentistas. Es un David Hume, que publica 1756 su obra *On the standard of taste*, el que da la bases del debate sobre la causalidad donde se ocupa de la universalidad posible del juicio de gusto. Pero en sus últimas obras rechaza

cualquier posibilidad de dicha universalidad del juicio estético, para terminar defendiendo igualmente un "criterio histórico" donde la belleza se consagra nuevamente por un principio de consenso histórico, por la costumbre y por el ejercicio de la creación artística de los genios. Todavía deberíamos tener en cuenta las obras de Alexander Gerard que escribió en 1759 titulada *Essay on taste*; a Voltaire con su artículo en la *Enciclopedia* sobre el "Goût" de 1757; para rematar con I. Kant en la *Crítica del juicio* (1790) en su tercera crítica, y con Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética* (1818-1830).

[3.76] No pensamos en esta corta obra de algunas tesis seguir el debate paso a paso, pero opinamos que prácticamente todas las posiciones proponen aspectos de lo que sea la belleza, el gusto, la estética, pero no logran dar con una descripción adecuada incluyendo posteriormente muchas otras tesis como la de la belleza en tanto *mímesis*, por ejemplo en obra filosófica de Lukács. Toda estas deberá tratarse exponerse en obras donde se desarrolle ampliamente el tema por la escuela de la Filosofía de la Liberación. Tocaré solo algunas posiciones frecuentes. La primera sería tomar a la belleza a partir de un prototipo, y a partir de él calificar de bella o no las obras de arte en general. Esto se cumplió plenamente con el llamado "arte clásico", es decir, el griego. Este eurocentrismo inaugurados por un W. Winckelmann o plenamente desarrolla por un Hegel, es un heleno-centrismo hoy ya inaceptable. En ella consiste el contenido esencial de las historias de las Bellas Ares europeas con la pretensión de ser continuación universal del arte clásico. Es evidente que este eurocentrismo no puede ya aceptarse como una descripción del arte o la belleza como tal. Esta posición es criticada por la corriente de la descolonización epistemológica de la estética.

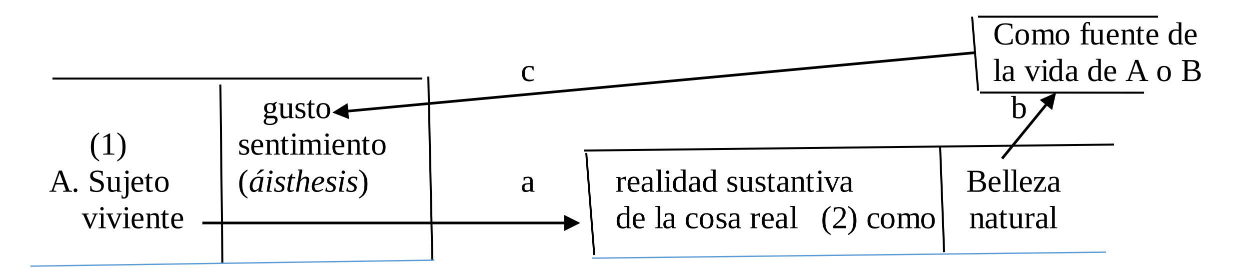
[3.77] Pero hay otras posiciones igualmente parciales, como el pensar que la belleza tiene cierta característica concretas en torno a un canon universal, que dependería de proporciones, formas, colores, etc. Todo esto son determinaciones históricas, fruto de escuelas, de ciertas culturas particulares que pueden pretensiosamente intentar una validez universal, pero son simplemente imposible y debido a la dominación militar, económica, política o cultural de ciertos pueblos y Estados dominantes, como la Europa occidental moderna sobre sus excolonias del Sur global.

[3.78] Deberíamos oponernos igualmente a un cierto escepticismo que declara que es imposible, y además innecesario e inútil, intentar dar una descripción esencial de la belleza por la complejidad de la cuestión, la pluralidad de las experiencias culturas, y la poca utilidad que tendría una tal definición lejana a las práctica estéticas concretas de los pueblos y artistas. Encontramos que son razones atendibles pero que no captan, por otro lado, la ventaja de tener un criterio claro en el discernimientos de los problemas que se presentan hoy ante la crisis de la Modernidad, y en la apertura a otra Edad del mundo, que he denominado la Transmodernidad, pero que en esta obra, dando un paso positivo en adelante, propongo llamarla la Edad del Ecoceno, la Edad ecológica o de la vida, en la cual la estética estaría ligada como una columna central en el significado de esa Edad próxima futura.

[3.8] *¿Qué es la belleza?*

[3.81] Hemos comenzado ya a tratar antes el tema de la belleza, como proto-belleza o la belleza que captan aun los animales (de esta obra *2.5*).[40] El continuo recurrir a los animales en nuestra exposición tiene como intención indicar el lugar en la estrategia del nuevo concepto de belleza que deseo proponer. Ahora debemos entrar de lleno en la cuestión. Se trata de *la tesis originaria de esta obra* (en su momento *sustantivo* no en el *crítico* que viene después), porque fundamenta todos los desarrollos posteriores, aún los más críticos, populares, liberadores o descoloniales en estética. La cuestión la he reflexionado durante decenios aunque nunca lo había descripto claramente, pero que al final ha llegado a una claridad mínima para poder ser expuesta, después de haber buscado otras sendas de soluciones que se fueron manifestando como parciales, o no suficientemente explicativas. Tendré en cuenta las reacciones críticas de los lectores ante la compleja explicación de lo que sea la belleza ligada a la cuestión del gusto, o del sentimiento ante la belleza, en un *relación* dialéctica de mutua complementariedad semántica. Deberemos sabernos mantener siempre en la tensión dialéctica entre los dos *términos* de la relación de (1) con (2), y recíprocamente de (2) con (1). Donde uno (1) es la subjetividad con capacidad de emoción sensible o de sensibilidad estética, el gusto de un sujeto viviente, y dos (2) es la objetividad, la sustantividad de la cosa real (o ficticia) donde se dará la belleza.

Diagrama 3.8
El sentimiento estético (áisthesis) y belleza natural[41]



> *Aclaraciones del diagrama 3.8*. *El sujeto viviente* (A)(1) capta (flecha a) la realidad sustantiva misma de la cosa real (2)[42] como belleza natural (flecha b) en tanto que condición de la vida misma del sujeto viviente. Esto despierta la emoción o sentimiento descripto como la *áisthesis*, del gusto natural por la cosa bella (flecha c).

[3.82] Si hemos contado con la capacidad de captar la belleza en un mundo-*pobre* (como lo analiza Heidegger: "*die Tier ist weltarm*") de los animales, en el ejemplo muchas veces repetido del canto del gallo al amanecer o el pavo real ante las hembras, es porque

---

[40] En el *Diagrama 3.8* si indica en *A*, y con las *flechas a, b y c*, que forman el triángulo fundamental (como *Grund* o *fundamento* de toda la estética); es decir, será el punto raical de partida de la descripción de esta *Estética de la Liberación.*

[41] Véanse los *Diagramas 4.7* y *5.9* que complementan la presente representación esquemática.

[42] Cuando hablamos de "cosa real", en el sentido zubiriano de "cosa", no es la abstracta existencia de un objeto ante los ojos abstraído o siendo un mero ente, una mercancía, sino una realidad *interior* a la totalidad del cosmos o de la naturaleza. Lo mismo que cuando se usa la palabra "sujeto" no se refiere a una abstracta individualidad independiente de todos lo demás, sino siempre debe considerársela como siendo miembro de una *comunidad* concreta e histórica. Esta aclaración es válida para todo este libro.

necesitamos de una certidumbre acerca de la experiencia del momento prístino, originario, radical en que se establece la belleza, y el animal, he repetido, nos muestra un sendero, una proto-experiencia. El gallo (1) enfrenta al sol (2) (*flecha a* del *diagrama 3.8*). Una subjetividad animal se sitúa ante una cosa real de *suyo.*[43] No actualiza en su cerebro el animal la *realidad* misma de la cosa real, pero experimenta instintivamente el calor, la luz que deja atrás la noche peligrosa, fría, que imposibilitaría la vida de prologarse mucho tiempo. Capta al sol en sus *propiedades físicas* (parágrafo *2.3* de esta obra) como *condiciones necesarias* para la afirmación, reproducción y crecimiento *de su vida*, porque le permitirá recuperar energía y materia que ha consumido en el proceso entrópico de la misma vida animal. Vincula naturalmente desde su organización cerebral suficientemente desarrollada la relación "sol/fuente de la propia vida", así como puede igualmente el niño captar la relación del chocolate como comida que alimenta, es decir, que puede recuperar energía y materia consumidas en el acto mismo del metabolismo entrópico de la vida. En el primer caso, el calor del sol naciente lo siente el gallo en su corporalidad animal; en el segundo, siente el ser humano (es un acto de la sensibilidad, de la *áisthesis*) el chocolate al tocar (*taste*, no hay que olvidar la cuestión clásica del "juicio de gusto", *taste judgement*, de los empiristas ingleses o de Kant), al entrar con con-*tacto* (del tacto-con) con las papilas gustativas siendo probado (juzgado, compulsado, verificado, exigiendo pruebas) en sus propiedades físicas y al mismo tiempo como condiciones de ser alimento, es decir, susceptibles de ser incorporado (digerido) a la corporalidad viviente para producir energía y regenerar materia, y evitar comer un veneno causa de enfermedad, malestar o muerte. El *modo* como prueban las papilas gustativas esa substancia de la cosa real se llama *gustar* (como verbo o acción de probar su contenido); es el gusto. El gustar es entonces una prueba que se efectúa para verificar la capacidad alimenticia de la cosa real. La conclusión de esa acción se obra en un juicio de aprobación del buen (bello) gusto o su desagrado (su rechazo). Decir bello alimento es sinónimo de saludable. Ello producirá en la subjetividad del viviente un entusiasmo, una alegría, una emoción, un acto de sensibilidad positiva de aprobación acerca de la sustancia de los probado. Esa emoción o sensibilidad de gusto regocija, es gozosa, es una fruición muy especial de toda la corporalidad, que pareciera que todos los componentes de la corporalidad cambian positivamente de tono, se alegran, se ex citan nervios de la sensibilidad, se agita el corazón enviado más sangre al corazón para que riegue con más oxigeno todos los órganos del cerebro. Parecen todos los componentes de la corporalidad comenzar a cantar el "Canto de la alegría" de la Novena sinfonía de Beethoven. Ese impacto subjetivo es la emoción o el sentimiento estético del, gusto la esencia de la estética; lo contrario al disgusto. Es la llamada *áisthesis.*

[3.83] Es así que mientras tanto ha surgido algo nuevo en la objetividad de la cosa real como condición de vida, como fuente de vida del viviente. Se ha transformado de mera cosa real, existente, parte del cosmos y aun del mundo, en una cosa *bella*. Ahora porta una nueva determinación que la subjetividad le ha agregado como aspecto solo descubierto y vivido gozosamente por el viviente, en tanto fuente de su misma vida y fuente al mismo tiempo de la emoción que se produce en ella de poder seguir viviendo. Ahora la cosa real, a más de ser real es bella, es portadora de belleza para un ser viviente.

---

[43] El *de suyo* nos indica X. Zubiri que la cosa es real, aunque no hubiera subjetividad alguna que la experimentara, y de hecho hubo sol antes que vida en el planeta Tierra.

[3.84] ¿Qué es entonces la belleza inicialmente percibida del sol por el gallo, y la belleza humana de una porción de chocolate para el niño? Es el nuevo estatuto, la nueva determinación, el nuevo descubrimiento de la misma cosa real en alguna de sus propiedades físicas que son captadas por el viviente como condiciones de posibilidad de la potenciación, del crecimiento, de la realización de la vida o de una mejor la vida; es decir, como fuente u origen de la vida del viviente. La alegría de ese descubrimiento es sensiblemente vivido como gusto, como agrado de un sentimiento expresado en un juicio por el niño como por ejemplo:"¡Me gusta el chocolate!", o cuando el gallo, ante la belleza de una aurora del sol naciente, despierta todo el gallinero "cantando al sol" (y también despertando a algunos vecinos quejosos que desean seguir durmiendo, que por ello lo insultan por la irreverencia de hacer tal ruido a esas horas) ¿Qué origina en un animal el cantar al sol? ¿Qué causa que el niño una vez *probado el gusto* del rico o *bello* alimento tiene como efecto que ya no lo olvide (puede quizá olvidar una fórmula matemática en la escuela pero no su chocolate; la memoria responde al gusto más que a las meras convicciones abstractas) y que repetidamente en el futuro se lo pida a sus padres? Ciertamente esa causa es el gusto por la *belleza del chocolate*. La belleza genera el *gusto-por*, y al mismo tiempo genera el gusto mismo, como un signo sensible subjetivo que promueve la objetividad, porque indica que la cosa real es fuente en el presente y podrá causar en el futuro nueva energía y materia, de lo que muy posiblemente el niño nunca tendrá conciencia, pero habrá *sentido* en toda la estructura de la sensibilidad cerebral el efecto: la emoción estética (*áisthesis*).

[3.85] Existe entonces un círculo, mejor una espiral, en la que cada término es una determinación determinada determinante, Marx *dixit*. El sujeto viviente necesita reponer energía y materia consumida por el metabolismo vital (1. primera determinación determinante). La cosa real (o ficticia) tiene las propiedades físicas que ante el viviente son interpretadas como condiciones de vida (2. segunda determinación determinada por 1. y determinante de 3.). El sujeto viviente descubre en la cosa real esas condiciones como fuente de su vida, lo que se capta como *belleza* (3. tercera determinación determinada por 2. y determinante de 4.). La *belleza* que determina al sujeto estético como emotivamente gozoso, gustoso o alegre por la constatación de la posibilidad de seguir viviendo gracias a la apropiación y subsunción (en el comer como ingestión) de la cosa real fuente de su vida (4. cuarta determinación determinada por 3.). La espiral continúa al determinar el gusto (4.) que es la siguiente determinación de una cosa real susceptible de ser nuevamente interpretada como fuente de más vida, la belleza segunda. El consumo determina la producción del producto, porque crea el deseo de apropiación de la cosa bella.

[3.86] Opinamos que se ha logrado una inicial descripción de la esencia de la belleza. La belleza es un *modo*, una manera, una forma de captar o interpretar (una *hermenéutica* entonces) la cosa real (o ficticia) como fuente de la vida del sujeto viviente que prueba (el probar es propio del gusto) a la sustancia misma de la cosa real (su sustantividad) en tanto que bella, es decir, que se presenta como portadora de belleza. No es un valor, ni propiamente una cualidad, sino la sustancia misma en tanto fuente de vida real. La belleza aparece o solo se descubre en la *relación* con el *gusto* (como sentimiento) del sujeto viviente en contacto con la *cosa real* captada o interpretada[44] como bella.

---

[44] Repitiendo. No es una interpretación *teórica* abstracta ni moral (práctica), sino estética, es decir, determinada por la sensibilidad, por el *sentimiento* emotivo del gusto.

[3.87] La *áisthesis* o la actual emoción del gusto ente la belleza es nada menos que el sentimiento gozoso del sentir el *contenido* (*Inhalt*) actualmente la vida humana misma realizándose. Cuando el *ser humano es feliz* (*felix homo*) vive su vida sentidamente, es decir, bellamente. Es la "buena vida" (*Sumak kawsay*[45] quechua) de los pueblos originarios de nuestra América. Esta vivencia o emoción toma su tiempo. En un primer momento, se capta en la realidad misma el origen de la posibilidad de la vida propia y por ello emerge el gozo de la vida posible. El sol naciente ante todo viviente. Pero inmediatamente se pasa, en el tiempo, a un segundo momento, es la vigencia de esa substancia real que comienza a desarrollar su presencia. El sol comienza a calentar en la luz del día a la corporalidad enfriada en una noche invernal; toma tiempo. O como cuando alguien come un chocolate y este comienza a ser efectivamente digerido, sintiendo el viviente el efecto de la energía y la materia recuperada. Es el gozo del consumir e incorporar a la corporalidad viviente esa energía y material necesarios para el vivir. Es un subsumir lo que el cuerpo no era (lo que come) incorporándolo por ese consumo como su propio cuerpo. En el proceso de dicha subsunción se goza la belleza del alimento.

[3.88] Una vez consumida la fuente de la vida el sujeto viviente goza todavía el alimento recién asimilado, pero comienza el tercer momento: la vivencia de la satisfacción de lo que ha repuesto lo que la vida consume en su acto de vida. Ese acto de vivir es la actualidad de la vida misma. Satis-fecho (lo "hecho" de manera "suficiente") está la corporalidad feliz, gozosa, cumplida. Es el tiempo para emprender otras acciones cotidianas, entre las cuales puede estar el trabajo; pero es un trabajo como creación y prolongación de la vida; es una satisfacción, porque es la vida que se realiza en otros menesteres creativos. Es lo que Marx llamaba el trabajo como creación artística y no como alienación y sufrimiento inmolado en beneficio del que paga un salario. Es el trabajo como creación fruto de la creación bella del trabajador. Este tercer momento dura en el tiempo hasta que la corporalidad viviente necesita nuevamente alimentarse. Es el hambre, de la cual habla Ernst Bloch al comienzo del *Principio esperanza*. Un hambre humano y feliz, del que tiene asegurado el poder volver a comer estéticamente. No es el hambre del que debe luchar para comer para no morir en la injusticia que no es el gozo del hambre que sabe que tiene para comer y que continúa un *ritmo* estético. Y el ritmo permite volver a sentir el gozo del comer, como una espiral creciente. Por ello la celebración comunitaria de la fiesta popular es un momento supremo de la estética en el tiempo, porque se goza la compañía de los otros junto al consumo gozoso del alimento por un prolongado tiempo, el tiempo de la fiesta. Momento culminante de la estética.

[3.89] La temporalidad de la belleza tiene una duración y un ritmo. Por lo que todas las expresiones de las estéticas particulares (la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la literatura, el cine, etcétera) tiene su tiempo (el relato, la melodía, etcétera) y un ritmo, ya que sin ritmo (que ningún instrumento marca, como el primero de ellos: el tambor) sería la monotonía de un mismo tema, color, sonido, perfume, etcétera, que la final el cerebro borraría no sintiendo nada en su indiferenciación. La belleza retorna en la ruptura del ritmo y el nuevo momento que capta la atención del viviente en la temporalidad del continuo /

[45] Quizá debiera traducirse al castellano como "Vida feliz", aunque posee en los pueblos originarios un sentido ético-estético simultáneamente.

discontinuo... como la vida.

[3.9] La *pulchritudo prima*

[3.91] La belleza en cuanto tal se realiza plenamente en el cara-a-cara erótico humano de la pareja, ya que la relación dialéctica entre el gusto y la belleza en ningún otro caso cumple las exigencias de manera semejante, porque en los otros casos la cosa bella no llega nunca a ser alternativamente otro sujeto pleno y recíproco de belleza. Es decir, una rosa bella nunca puede producir una inversión de la relación dialéctica estética, del agrado-belleza; transformarse en sujeto de la relación estética, o sujeto que considere al ser humano como bello.

Diagrama 3.9
La relación dialéctica entre los seres humano en el nivel erótico estético

Gusto activo *A* ⟶ *a* *B* *belleza pasiva*

Belleza pasiva B´ b ⟵ A´ gusto activo

En la relación dialéctica erótica y estética de A (cuando un sujeto sexuado logra el gusto estético) a B (el otro sujeto es descubierto como bella/o), se trata de la dirección de la relación (flecha a) en la que el primer sujeto es activo y el segundo pasivo. En el caso de una relación entre dos personas (una en función femenina y la otra masculina, real o metafóricamente en la múltiples papeles que pueden jugarse como pareja socialmente determinada) pueden tornarse en la posición inversa. Es decir, que la persona considerada bella (B) se transforma en el sujeto activo (A´) en referencia a la otra persona (B´) como nueva relación (flecha b) considerada ahora como bella (B´). Es como un juego (del *homo ludens*: el ser humano que juega un juego sin función práctica), y siendo simultáneamente el *homo felix* (un ser humano feliz) en el que la piel de los órganos sexuales, los más erógenos del cuerpo humano[46], por un rítmico tacto y contacto gozan mutuamente la belleza de la corporalidad del otro miembro de la pareja.

---

[46] Los órganos femeninos más erógenos son el útero y el clítoris; uno de las más determinantes componentes de los órganos erógenos masculinos es la *glande* en el extremo del pene. El máximo placer, agrado o gusto estético femenino se da en el momento orgasmo, que tiene algunas características de fisonomía extática, expresado en el esculpido rostro de Teresa de Ávila de Gian L. Bernini; y en la eyaculación masculina, que se experimenta como una cierta pérdida del sentido. El contacto de ambos momentos de la corporalidad tienen una profunda complementariedad en su rítmica movilidad de la que depende la sensibilización de la emotividad (*áisthesis*) en el campo de la estética de la sexualidad.

TESIS 4

DE LA *ÁISTHESIS* A LA *POÍESIS* ARTÍSTICA.
LA OBRA DE ARTE

[4.1] *El lógos theoretikós y la verdad*

[4.11] Retornando a lo que ya hemos explicado en el párrafo *3.5,* debemos ahora ampliar la cuestión desarrollando más analíticamente el estatuto del gusto o la sensibilidad estética, para distinguirla definitivamente de otras dimensiones tales como las capacidades cognitivas, voluntarias, exclusivamente técnica, para entender precisamente la complejidad del acto de creación artística, y no simplemente estética.[47]

[4.12] Para los clásicos la "razón teórica" (*lógos theoretikós*) significaba la facultad del sujeto que conoce la cosa real como objeto teórico. Puede ser la mera actualización neuronal en el cerebro de la cosa (el conocer su realidad y el contenido eidético), un juicio (y veremos con más detalle el "juicio de gusto" estético), o el proceso de verificación que partiendo de una hipótesis científica puede terminar en un verificación o falsación de la tal hipótesis. La belleza no se sitúa esencialmente en este ámbito teórico, aunque contará con alguna participación cognitiva práctica o técnica, poiética, pero supeditada al campo emotivo de la sensibilidad estética.

[4.13] Por ello, no podremos afirmar con Hegel que la belleza es la *verdad*, ni con Heidegger que delimita al campo estético como una apertura ontológica que meramente abre un mundo develando (la verdad como des-cubrimiento de lo que estaba "cubierto") como el horizonte con sentido eidético, es decir, como comprensión del ser (cognitivo entonces). El *lógos theoretikós* consiste en una razón o entendimiento cognitivo, que puede integrarse de alguna manera en una hermenéutica práctico-estética al enfrentar la cosa real (o ficticia) interpretándola *como* fuente de la vida del observador, pero teniendo en cuenta que la belleza será captada por una actualización emotiva de la sensibilidad del gusto que es activado por la cosa real misma en su sustantividad, sin necesidad de una imagen o representación cognitiva, sino por una probación inmediata del sensor (por ejemplo, de la piel en las papilas gustativas al gustar del alimento).

[4.2] *El lógos praktikós y el bien*

[4.21] Tampoco la belleza se confunde con el *bien*, la justicia o la virtud moral. No es constituida por una razón práctica (*lógos praktikós*) o por una tendencia o pulsión (*Trieb*)

---

[47] Distinguiremos entre estética, la captación de la belleza natural, y artística, la creación de una obra de arte, aunque posteriormente como medida de simplificación para el lector usaremos indistintamente la palabra estética en su doble significado (de belleza *natural* o de la obra de *arte*).

de la voluntad, que quiere y pone fines para la vida ética, política o económica. Para los clásicos de la filosofía eurocéntrica el ser, el bien y la belleza eran llamados trascendentales de toda realidad, pero en realidad deben ser claramente distinguidos. Así hoy el *ser* (*Sein* en alemán y no el *esse* latino medieval) es el horizonte fundamental del mundo[48] (en la ontología de Heidegger) y debería ser distinguido de la *realidad* (*realitas*) del cosmos (en X. Zubiri o en la Filosofía de la Liberación), lo mismo que el *bien* (que supone la existencia de la libertad humana, y por ello un cerebro con tal evolución que pueda tener conciencia y autoconciencia de sí mismo con responsabilidad, y enfrentar mediaciones posibles que elige la subjetividad humana. No habría bien antes de la existencia humana fruto del proceso evolutivo del cósmos. La belleza igualmente, como el bien, supone el ser humano, y por lo tanto no puede ser predicada desde el origen temporal del cosmos. En el supuesto de un ser divino creador,[49] que puede ser avanzado como un *postulado* de la razón práctica (como veremos al final de la *tesis 18* de esta *Estética de la Liberación*) como lo hizo Kant (aunque por el contrario dicha divinidad es afirmada explícitamente como la Idea absoluta, o la Subjetividad en cuanto tal, por el Hegel y Schelling del Idealismo alemán, la belleza sería idéntica a la verdad).

[4.3] *El lógos poietikós y el instrumento útil*

[4.31] Una obra de *arte* (del latín *ars*), como su nombre lo indica, es el producto[50] de una acción técnica (del griego *tékhne*) que objetiva la subjetividad del agente, del productor. Esta objetivación o alienación[51] de la subjetividad exterioriza el proyecto de la cosa hecha o fabricada (un artefacto[52]) y que antes era posible pero inexistente. Los clásicos decían que "lo último en la realización es lo primero en la intención"; es decir, lo primero en la imaginación del arquitecto está diseñado en el proyecto de la casa que se construirá: existe solo como posible en un plano dibujado sobre papel, pero inexistente como cosa real, para que al final, después del proceso constructivo, se transforme en una obra real materializada en el cemento y otros materiales que constituyen la obra, que puede o no ser bella, es decir, fruto del arte. En este ejemplo la casa sería la objetivación exteriorizada del proyecto[53] concebida en el interior de la subjetividad humana.

[4.32] Como hemos indicado una mera obra, producto de una acción constructiva, no es necesariamente una obra de arte, pero, de todas maneras, toda obra de arte no puede dejar de ser un producto fabricado, que no es lo mismo que el efecto de una acción cognitiva (que puede ser una actualización representativa en el cerebro humano de una cosa real) o de una virtud o ley política que igualmente es efecto de una acción práctica, pero no son obras

---

[48] El mundo, en sentido existencial supone el surgimiento de la especie humana dentro del proceso del origen de la vida y su evolución. No hay mundo sin ser humano.

[49] Opino que la filosofía no puede demostrar empíricamente la existencia de un Dios creador del cósmos, aunque, debemos reconocerlo, tampoco la ciencia empírica puede demostrar su imposibilidad, porque se encuentra más allá, por definición de la temática, del horizonte de la empíria. Abordaremos la cuestión de tal postulado desde la "apuesta de Pascal" como podrá verse más adelante, y podría ser una hipótesis estética en el cruce con el campo ético.

[50] Pro-ducto es lo "conducido" (*ducere*) "delante" (*pro-*) o fuera.

[51] *Entäuserung* en alemán, que no significa éticamente una injusticia sino el simple hecho cultural de poner fuera algo que la subjetividad ha concebido en su imaginación (la interioridad de la subjetividad).

[52] El arte-facto, igualmente del latín, significa "hecho" (de *facere* o "hacer algo") con arte.

[53] Pro-yecto indica mejor que pro-ducto el arrojado o "arrojar" (*iacere*, en castellano *yacer*) delante (*pro-*).

artísticas (aunque inexactamente se diga que la política es un arte[54] del manejo de las relaciones humanas). La obra de arte subsume la acción técnica (y hoy altamente tecnológica por la intervención de la ciencia que transforma el artesanado en tecnología muy sofisticada), pero no es meramente técnica. Se puede distinguir claramente entre una casa construida por un maestro de obras sin mayor educación que por un arquitecto (si este último a comprendido y practicado la arquitectura como un arte, teniendo en cuenta la belleza, y no solo el conocimiento propio del ingeniero sin formación estética. La artesanía tradicional popular de los pueblos originarios construye siguiendo normas estéticas que tienen frecuentemente costumbres de siglos, y aún milenios, que se pierden en la construcción de la arquitectura en el mundo urbano periférico donde los albañiles como artesanos no tienen formación estética alguna. El arte no es mera fabricación, producción útil; pero debe reconocerse que no hay arte sin buena tecnología que permite manejar los materiales de las obras de arte.

[4.33] Habría que distinguir, además, entre la *utilidad* de una obra que sirve para cumplir un fin practico, y la *belleza* de una obra de arte. La utilidad, el abstracto de lo que es una mediación para un fin económico, político, etcétera, es diferente que la belleza o esteticidad de las cosas reales que son usadas en la vida cotidiana o se separan de todo uso útil para ser expuestas como embellecimiento del mundo perteneciente a otros campos (cuestión que consideraremos en las tesis *6* y *11-17* más adelante).

[4.4] *El fruto de la vida vegetal y la obra del animal como una cuasi-obra de arte*

[4.41] Cuando metafóricamente se habla del fruto de una buena intención, se usa la palabra *fruto* que se refiere a la vida vegetal. En efecto el mundo vegetal produce frutos que es la expresión de un momento de la vida vegetal que produce la planta teniendo como objetivo la reproducción u la gestación de otro vegetal como sobrevivencia de la especie en cuestión. El fruto es como una obra de la planta en vista de que sus semillas fructifiquen y a substancia en la que consiste la fruta alimente a la nueva planta en los primeros momentos de su germinación. Se trata como una proto-obra de arte ya que su finalidad es la afirmación de la vida vegetal en el tiempo. Vale entonces como una metáfora, pero más que ello como una primera acción que produce una obra distinta de la planta en vista de dar origen a otra planta gracias a ese fruto, esa obra que habiendo comenzado por una flor, el órgano sexual básico que se desarrolló como fruto en vista de la indicada sobrevivencia de la especie vegetal correspondiente.

[4.42] Pero ya más próxima a la obra de arte humana se encuentran verdaderas obras de arte animales, tales como el hormiguero de las hormigas, el panal y la miel de las abejas, la telaraña de las arañas, los nidos de los pájaros o de los primates en los árboles, y tantas obras que producen esos tipos de vida anteriores al viviente humano. Todos permiten una cierta realización analógica de proto-obras de arte que nos permiten comprender mejor la diferencia entre la emoción o sentimiento estético ante la belleza natural (sin intervención todavía segunda por parte del viviente) y la creación de una belleza artística (fruto de una acción del viviente sobre la naturaleza creando lo que llamaremos la cultura, que,

[54] No se trata de un hábito estético sino práctico, y por ello la política no es un arte sino una sabiduría práctica que podemos denominar *prudencia* (*phrónesis* en griego) que es algo muy distinto.

nuevamente entre los animales podría denominarse proto-cultura o antecedente en la evolución de la vida y las especies a la aparición de la especie humana hasta alcanzar su pleno cumplimiento en el *homo sapiens*.[55]

[4.43] La obra de arte del ser humano es diferente a los otros tipos de obras de las especies vivientes que no han alcanzado el desarrollo cerebral humano, y su función, como veremos, será agregar, acrecentar, desarrollar con belleza creada la mera belleza natural existente en eñ mundo. Es una super humanización bella de la naturaleza, que hace de la Tierra (la Terra Mater) un lugar más habitable, más humano, menos temible, más condicionante de un desarrollo seguro y comunitario, bello, de la existencia humana. La Naturaleza se transforma en un hogar (*oikía*, casa en griego) acogedor, agradable, emocional o sentimentalmente positivo en relación al acontecimiento de la vida humana. Es la función ecológica de la estética. De esta manera el *homo faber* es subsumido por el *homo felix*, y la mera utilidad tiene sentido como una mediación de su última finalidad: la plenitud de la vida, la vida feliz, bella.

[4.5] *El ser humano origen creador de la obra de arte y su belleza*

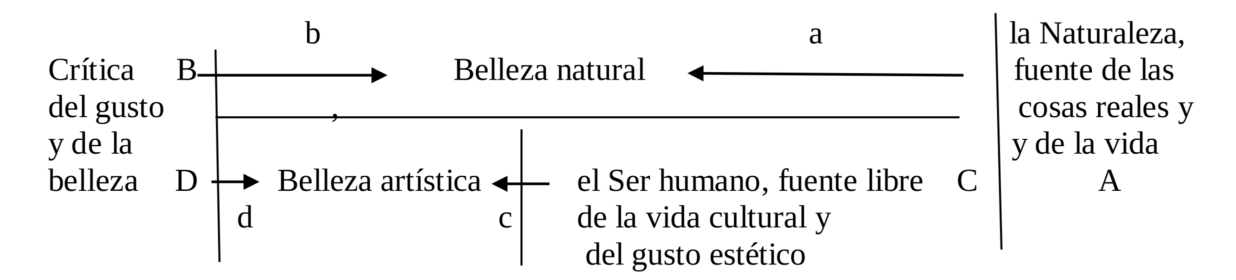
[4.51] Debe tenerse en cuenta que la belleza natural tiene como fuente creadora a la Naturaleza misma, aun la belleza del ser humano como especie y singular. En cambio ahora debemos enfrentarnos a la belleza artística, la de la obra de arte, que tiene por origen al ser humano mismo, como ser existente cognoscente, que proyecta sus propios fines, y produce belleza como un momento de su acción productiva, constituyendo al fruto de su creación con la determinación no de ser una cosa y su belleza fruto de la Naturaleza, es decir, naturales, sino fruto de su acto libre poniendo en la existencia una cosa real humana, es decir, constituida por determinaciones que son fruto de un ser productor con ciertas condiciones específicas, mundanas, culturales, histórica. No es entonces la belleza natural del sol, sino la belleza edificada de manera *artística* de los muros de la fortaleza ceremonial de *Saqsaywaman* en la lengua quechua del Cuzco inca peruano, arquitectónicamente hablando, donde se celebraba el *Inti raymi* (la fiesta anual del “nacimiento del sol”, el 21 de junio de cada año, la fiesta de Navidad del hemisferio al norte de la línea ecuatorial, es decir, Eurasia y el norte de África).

[4.52] Detrás de la cosa real que es también una obra de arte (una casa como obra arquitectónica) yace siempre el ser humano como su causa, su fundamento ontológico, concibiendo el contenido *a priori* de su efecto, la obra futura de arte todavía en potencia en la interioridad de la subjetividad del artista, y en el secreto todavía no develado de su puesta objetiva de la existencia de la obra por motivaciones e inspiraciones que nunca podrán ser descubiertas del todo (o perfectamente, por el principio de imposibilidad) en el sentido más profundo de su singularidad, y por ello juzgadas cabalmente. Esto dificultará, o problematizará, toda “criticidad” posible (es la *Kritisierbarkeit* a la que nos referiremos en las reflexiones de W. Benjamin sobre esta cuestión) de toda obra de arte (cuestión que trataremos en el *parágrafo 5.7*). La crítica será posible, contra ciertas afirmaciones del

[55] El Neanderthal, ciertamente, tiene ya comportamientos estéticos propiamente humanos, en las ceremonias en torno al cadáver de los muertos, ya que dan un sentido mítico al final de la vida empírica de un miembro de la comunidad.

primer romanticismo (como el de Friedrich Schlegel), pero de manera siempre imperfecta, parcial (contra el dogmatismo que afirma la plena criticidad (o criticibilidad) de la obra de arte de parte de los especialistas de la crítica artística (en el sentido kantiano de la imposibilidad de tener principios universales y ciertos, perfectos, del juicio de gusto). Ni una incriticibilidad escéptica, ni una criticabilidad cierta, clarividente, perfecta. Y esto porque el mismo creador de la obra de arte, el artista (y más cuando es genial) no podrá explicar *del todo* o *perfectamente*, las motivaciones emocionales de su sensibilidad que le llevaron a crear una obra de arte. La sensibilidad, que no es cognoscibilidad demostrativa ni analítica, es incondicionada como lo es igualmente es ser humano en su libertad imprevisible. Allí también reside la indisciplina creadora del artista, y la criticidad intrínseca de la obra de arte como crítica política, econ´mica, cultural, de género, etcétera quea es esencia revolucionara de toda creación artística (como veremos en las *tesis 11* y siguientes).

Diagrama 4.5
Fuente creadora de la belleza artística



Aclaración al *Diagrama 4.5*. *A*: la Naturaleza es fuente de la belleza natural (*flecha a*). *C*: el ser humano es fuente de la belleza artística (indicada por la *flecha a*). B: el espectador tiene un juicio de gusto de la belleza natural (indicado por la *flecha b*). C: el artista es fuente de la belleza artística (*flecha c*), belleza sobre la que el espectador tiene un juicio de gusto y el especialista ejerce la crítica de la obra de arte (*flecha d*).

[4.53] Téngase entonces siempre presente que la belleza natural se nos impone por exigencias objetivas, físicas, como el sol al gallo ante el calor y la luz de la bella aurora captada como fuente de la vida del ave, que produce también sin embargo una cuasi obra de arte: su canto triunfal y gozoso ante el astro rey. Mientras que la belleza artística tendrá por fuente al mismo ser humano, en su esencial constitución real, de ser una cosa real que ha alcanzado una sustantividad tal que desde su propia subjetividad, y como una cierta exterioridad radical del mismo cosmos en el que se encuentra, puede desplegar un mundo del sentido, del simbolismo de lo no dado en la realidad como *de suyo* (sino una realidad desde la creatividad humana). Una novela de Gabriel García Márquez no tiene una realidad *de suyo*, como la rosa que es bella desde su realidad real, sino que es realmente una obra de un mundo trascendental a la mera naturaleza creada por el ser humano. No es *de suyo* (la rosa crece, tiene el color que manifiesta y el perfume que exhala *desde* su propia realidad, la conozca o no la conozca el ser humano). Podríamos decir metafóricamente que a la rosa le es indiferente la existencia del ser humano; mientras que la novela, si dejara de ser leía, es decir, si dejara de estar manifestándose *en un mundo*, en la interioridad que descifra y revive su simbolismo que el autor objetivó en ella, simplemente desaparece. Fue así que se

aniquiló, dejó de existir la civilización semita cartaginesa, después de su destrucción en manos de Roma, porque su *realidad mundana* pendía de la *continua recreación* por la relectura del sentido de sus obras culturales y estéticas (económicas, políticas, etcétera). Una civilización pende entonces desde el ser humano cultural y artístico, que desde la creatividad humana sobrevive en un mundo vigente. Es así que el mundo romano puede todavía revivirse, y, en cambio, el cartaginés (y de esto se lamenta W. Benjamin) desapareció dejando pocos rastros. Es la finitud de la obra artística. De la misma manera, cuando llegaron los conquistadores europeos a las regiones mayas del Yucatán mexicano, escucharon de labios de los originarios habitantes ante las imponentes ruinas, destruidas por la selva tropical de centenas de antiguas ciudades, que ellos no las habían edificado, ni siquiera conocían quienes eran sus constructores. Y habían sido mayas los genios urbanos del arte arquitectónico siglos antes y entrados posteriormente en decadencia, lo que aparecía como ruinas que ya ni sus herederos recordaron su autoría. Las ruinas de fastuosas obras de arte arquitectónica *habían perdido los mundos de sentido* que las habían originado y que las había habitado durante siglos… olvidados trágicamente por sus propios descendientes. Es el destino de las obras de arte que quedan en la exterioridad de la crítica vigente, y como gotas de agua son absorbidas por el seco desierto no dejando rastro de su existencia. Lo mismo acontece con geniales obras de arte de mundos ignorados (bantúes, indígenas amerindios, hindúes, etcétera) que yacen en el No-ser de la Exterioridad (que trataremos en las *tesis 10* y siguientes).

[4.6] *La función estética de la obra de arte estrictamente humana*

[4.61] Desde que hay seres humanos hace millones de años (si el *homo habilis* apareció en el Este del África hace unos 4 millones de años) se constata inmediatamente que en las inmediaciones de sus restos fósiles se encuentran instrumentos, herramientas, la principal de ellas el fuego, que no son cosas reales meramente naturales, sino fruto de la acción humana que aun materialmente las modifican o producen dandoles la existencia a su entorno fabricado como cosas-sentido o entes que cumplen funciones accesorias necesarias para una vida más equipada, ya que cumplen mediaciones necesarias para la especie humana. Sobre la corteza terrestre comienza a desplegarse un fino manto que indica una transformación aun material de la Tierra ya que se va depositando sobre la mera naturaleza una nueva esfera, que debajo de la *atmósfera* y sobre la *corteza* terrestre la denominaremos *noosfera*[56]: el mundo creado por la capacidad creadora de la estética (que puede nombrarse como cultura, como veremos en el parágrafo *4.7*).

[4.62] La naturaleza, en la Filosofía de la Liberación, es la parte del cosmos subsumida en el mundo,[57] y por ello tiene sentido como totalidad. Es una cierta negatividad, porque indica la *falta-de* una acción productiva humana que la trans-forme; recordando que trans-formar es un cambiar la *forma* natural por una forma cultural trascendental fruto del ser humano, lo que hemos llamado humanización de la naturaleza u objetivación de la

[56] Teilhard de Chardin llamó así a la diseminación geográfica, espacial, de la especie humana, e incluyendo al mismo tiempo los útiles o instrumentos, que inspirándose en la lengua griega usó la palabra *noûs* que significa *espíritu*. *Noosféra* (la esfera del espíritu) sería así la esfera de la humanidad y de sus obras que recubren la corteza terrestre.
[57] Véase FL (Dussel, 2011), 4.1.2.

subjetividad) en otra cosa. Esa otra *cosa* es, incluyendo otras trans-formaciones constitutivas, una como obra-de-arte. De inmediato podemos preguntarnos ¿cuál es el sentido de una tal transformación? La respuesta sería el agregar a la cosa real una cualidad que aumenta un aspecto o determinación que llama la atención a la emoción, al gusto, al sentimiento estético, en el sentido que esa cosa-sentido tiene mayor capacidad de alterar la sensibilidad del viviente en tanto le es más fácil, evidente y gozosa la manifestación de la cosa-producida artificialmente en cuando manifestar su presencia como fuente de mayor vida para el viviente. El mero chocolate como grano de cacao no tiene tanto gusto; es más tosco y duro al ser probarlo por las papilas gustativas. Procediendo mediante un trabajo suplementario (del arte culinario) que lo tuesta y lo tritura agregándole miel es inmediata la reacción de las nombradas papilas al sabroso gusto de esa elaboración artística; la cosa natural gana por esta transformación una nueva forma que lo hace un producto, una creación, una obra de una acción técnica, pero simultáneamente más sabroso porque artístico.[58] La naturaleza se ha vuelto cultura.

[4.63] Esa belleza agregada a la cosa real natural embellece aun a la naturaleza, si se tiene una clara conciencia ecológica cuidando de no destruirla (cuestión que tocaremos posteriormente) porque los *efectos negativos* de tal intervención humana en el largo plazo son los más peligrosos, masivos, suicidas y producen efectos en la Modernidad, por ejemplo, que positivamente son espléndidas en progresos, pero por su efectos negativos no considerados terminan por ser más desastrosos que los beneficios que produjeron. La Modernidad tiene ahí un reto que toca el mito del progreso cuantitativo técnico y capitalista, tan criticado por las culturas originarias o por un Walter Benjamin, por nombrar algunos de los críticos del producir transformaciones sin hacerse cargo de los efectos negativos de corto o mediano plazo, pero sobre todo de largo plazo. La agricultura y el pastoreo que son grandes inventos que permitieron la revolución urbana neolítica que se ha generalizado en el planeta y pareciera embellecer la naturaleza. Puede transformarse en sy contrario cuando en vez de transformar positivamente el mundo real, el paisaje y los bosques tropicales de jardines plenos belleza, se convierten en basureros terroríficos de enorme fealdad y causa de insalubridad. En estos casos no se presentan las cosas reales fruto de la transformación humana como fuentes de la vida, sino, al contrario, como un abismo tenebroso de muerte. La belleza ha dejado lugar al genocidio, al suicidio de la humanidad. La obra del ser humano no es ya de arte, sino que es una transformación destructora, un operar un trabajo necrófilo (no un operar de arte estético). Pero nos estamos adelantando a conclusiones que dependen de tesis posteriores.

[4.7] *El lógos artístico (aisthetikós) colabora en la creación la obra con belleza artística que despierta la emoción gozosa del gusto también artístico*

[4.71] La belleza natural no es idéntica a la belleza artística. Es aquí donde Georg Lukács planteó el tema del *reflejo* de la belleza de la naturaleza en la obra de arte, y aparece la

---

[58] Aunque hay que distinguir entre el aspecto técnico (que es el saber materialmente transformar el cacao en un comestible) y el artístico (que se organiza más bien en pensar combinarlo con la miel para que cobre más gusto y despierte un gusto estético), que no son lo mismo. Una medicina puede tener por finalidad el curar una enfermedad, pero puede ser gustosa cuando se la agrega una propiedad física que produce fruición estética que la hace más sabrosa al niño que debe consumirla).

temática de una cierta m*i*mesis (*imitación* en griego) de la belleza natural en la obra artística, como los dos extremos de una relación dialéctica. Pero la ambigüedad de una tal relación surge al no definirse correctamente con anterioridad la esencia de la belleza natural, que es la más difícil de captar, para posteriormente descubrir el sentido de la belleza artística producida, que se sitúa analógicamente (si se acepta la lógica de la analogía) como la expresión artística de artistas y de genios que son la manifestación de la tradición comunitaria, que se plasma u objetiva en la obra de arte.

[4.72] La belleza *natural* es el término objetivo de la relación que se establece entre el gusto gusto-belleza del sujeto creador y momento dado *de suyo* de la realidad cósmica o física de la cosa real misma (el sol, por ejemplo), que es captada como fuente y condición de la vida del que recibe su impacto despertando gracias al sentimiento emotivo de gusto o agrado, que se acrecienta en el caso de la belleza artística, que los filósofos frecuentemente nombran adecuadamente (por ejemplo Hegel se usa la expresión de "belleza *artística*" a diferencia de la mera "belleza *natural*") como lo que se descubre en la cosa real como fruto del acto productivo. Es decir, no es lo mismo la belleza de una cueva que el *homo sapiens* descubre y habita como hogar en el Paleolítico junto al fuego (lo que produce un profundo gusto o emoción estética), que la belleza de una casa urbana que se edifica arquitectónicamente desde el sedentarismo del Neolítico, en Cuzco por ejemplo. Esta es una belleza con otras características que el ser desde humano ha desarrollado teniendo en cuenta una tradición edilicia en donde se han acentuado ciertas característica cualitativas que determinan la cosa real como más bella, al estar mejor diseñadas según las exigencias más desarrolladas de la vida humana en ese momento histórico, en esa comunidad cultural, en cumplimiento además de las exigencias del *sentido* expresado por ciertos mitos situados en el que llamaremos el horizonte o campo simbólico creado por el ser humano para dar mayor seguridad, permanencia, sentido y regocijo a la vida cotidiana, más allá de su mera existencia cósmica, física, empírica de la cueva del Paleolítico o el nido arbóreo del África oriental del *homo* primitivo.

[4.73] El gusto artístico es entonces un gusto más complejo, más elaborado, más desarrollado porque tiene nuevas exigencias propias del mundo humano, evidentemente, y estructurado en mutua determinación co-determinante con todos los restantes momentos ónticos (o instrumentos de la cultura como veremos) que, por ejemplo, no consume el tosco alimento de los primates o primeros homínidos que devoraban vegetales o carne prácticamente sin aditamento, saborizante o cocción alguna, de una muy tosca constitución y el sabor del gusto era solo determinado por el hambre, pero no por una preparación de dicho alimento que transformaba su simple naturalidad en un majar fruto del arte culinario, este último, además, celebrado por un acto comunitario al que se le agrega la música, quizá la danza, con especial vestimenta y hasta ciertas bebidas (fermentadas) que excitan alegre y mesuradamente el sistema nervioso cerebral. En este último caso el gusto puede deteriorarse en *gourmandise* o el vicio de la gula (imposible para los animales), que de apariencia estética se transforma en un vicio ético de adicción como la droga.[59]

---

[59] Sería bueno indicar aquí la diferencia entre la droga como un dominio destructivo y cuasi-instintivo de una inclinación compulsiva al consumo de una cosa real (una droga o el vino en exceso) como un gusto destructor de la vida al el gusto estético que constituye un aumento ético de vida.

[4.8] *¿Qué es la belleza artística?*

[4.81] La belleza *natural* la hemos en principio descripto en el parágrafo [*3.8*]. Deberíamos ahora mostrar la distinción con la belleza artística que es efectivamente muy diferente. Todo estriba en la mediación o intervención del artista que teniendo un gusto ya formado en el nivel natural descubre en esta belleza aspectos que se decide potenciar u otros dejarlos discretamente en un segundo plano o simplemente ignorarlos en vista de una intensión estética que manifiesta, por su particular interpretación, de mayor fuerza expresiva a cierta referencia a los aspectos elegidos para revelar más claramente la fuente de la vida de la cosa real al espectador desprevenido, y que por ello no solo despierta su atención (primer elemento ineludible del que se enfrenta a una obra de arte), sino que despierta principalmente una emoción o un gusto estético que conmociona la sensibilidad con un cambio de tono afectivo positivo. Hay entonces una modificación de los elementos constitutivos de la belleza natural donde el artista (sea en singular o comunitariamente) decide bajo su responsabilidad presentar en la belleza poiética, es decir, producida intencionalmente por una intervención libre muy distante a la belleza de la belleza natural de las cosas reales ante de toda intervención humana. Un hermoso paisaje natural puede ser objetivado como obra de arte por el artista, agregando luminosidad, colores elegidos para el caso, modificando la estructura de ciertos árboles, agregando una comunidad danzante, etcétera, que manifiesta mayor belleza que el de dicho paisaje ya bello naturalmente. No es una simple imitación, mímesis entonces; es un rehacer el tema de manera muy distinta.

[4.82] Humanizar la naturaleza es un modo de nombrar la belleza artística (si efectivamente se embelleciera la naturaleza, cuestión puesta en cuestión en muchos casos por los efectos colaterales negativos ecológicos que trataremos más adelante en la *tesis 18*). De todos modos, la obra de arte produce belleza fruto de la creatividad humana, y comunitaria o singularmente el artista pone su empeño y voluntad, en entrega militante muchas veces heroica, como acción frecuentemente no valorada ni correspondida, al penetrar nuevos modos de objetivar la belleza en la obra de arte. La extrema dificultad en el dominio de la técnica en la modificación real del material que porta la belleza, exige una entrega, disciplina cotidiana, un tiempo dedicado en exclusividad a su dominio, que frecuentemente se fracasa por falta de capacidad innata, pero también por no formarse una férrea paciencia y dominio de los medios que, una vez adquiridos de manera eminente, liberan al artista del costo o disgusto de alcanzar esa capacidad, permitiéndole con mayor felicidad encarar la acción creativa propiamente dicha.

[4.83] Hay entonces un verdadero hábito poiético o productivo que es *conditio sine qua non* se da la creación artística. En este nivel, en efecto, el instinto animal procede por otro camino. Dominando su acción instintiva o genéticamente (aunque en algunos casos es posible un cierto aprendizaje en el desarrollo singular del animal) pasa a efectuar la cuasi-obra con una perfección inigualable (el pájaro que produce un nido en algunos casos de muy complicada hechura; es ejemplar el panal de las abejas o el perfecto hormiguero). El ser humano, por la mucha mayor complejidad de la obra de arte, necesita entonces un largo aprendizaje que rinde sus frutos en la mayor belleza de su obra, que es una libre expresión de su mucho más amplio experto de posibilidades.

[4.84] Volviendo al tema de este parágrafo, debemos exponer la esencia de la belleza por su distinción con la belleza natural. La belleza natural es la sustantividad misma de la cosa real captada como la fuente de la vida del viviente, lo que produce simultáneamente el gusto o la emoción estética. De esta manera la belleza artística potencia o da mayor claridad a esa referencia a la sustantividad de la cosa como siendo la fuente de la vida. Si la rosa posee un color rojo y un perfume que se huele a kilómetros de distancia, es para llamar la atención del insecto, porque semióticamente le permite descubrirla en medio del color verde homogéneo del campo vegetal donde la flor se tornaría imperceptible si fuera todo de un mismo color, y así es más fácilmente descubierta en su función de fuente de la vida del viviente. La belleza de la obra de arte, analógicamente, presenta rasgos que permiten *mejor descubrir hermenéuticamente* la relación de la cosa real en relación con la afirmación y crecimiento de la vida humana. Esta potenciación de la relación de ser fuente de vida de la cosa real no es fácilmente perceptible, es decir, no se tiene conciencia de la necesidad de esta relación y de su función, pero efectivamente se cumple siempre. El artista tiene conciencia de esa relación y la proyecta en la cosa real intencionalmente. Puede producir para ello una deformación, un aumento exagerado de algún componente, un color contrastante, un sonido inesperado, una forma no usada, un material descartado. Usa todo aquello que permite descubrir una novedad en medio de la *anestesia* estética[60] de la vida cotidiana, que por tan repetida y conocida pasa a no ser ya emocionalmente percibida. Por no despertar ninguna emoción o sensibilidad de gusto, alegría o felicidad, se cae en la indicada anestesia (*anáisthesis*). Algo de esto es lo que Katya Mandoki llama "el indispensable exceso de la estética" en la obra de arte.[61]

[4.85] La belleza artística es una creación humana, una nueva determinación de la cosa real establecida en relación de la vida más humana, una mejor vida, una vida más feliz; es decir, la "vida buena" de los pueblos originarios, que incluía la belleza junto al bien o la justicia de la vida comunitaria. No es lo mismo la vestimenta de los seres humanos en el Paleolítico con pieles de animales (que ya era de alguna manera una obra artística que protegía la piel humana y le daba mayor autonomía ante climas más agresivos de frío o de calor, en su expansión migratoria sobre la corteza terrestre alejándose del lugar originario del *homo sapiens*), que el suave y diseñado tejido del vestido que cumplía mejor la función de mantener la temperatura del viviente, y que le permitía además plasmar en dicho textil motivos decorativos culturales relacionados a mitos que daban un sentido a la vida, informando del contenido de ellos a las nuevas generaciones, y que distinguían además a las comunidades entre ellas con signos de su propia identidad. Era un embellecimiento de la piel, un cubrir con pudor sus órganos sexuales (que guardaban así una intimidad reservada al estricto grupo familiar que permitía también protegerse del tabú del incesto), diferenciando entre lo privado y lo público. La belleza artística agregaba y acrecentaba entonces cualidades variadas a la cada vez más compleja vida humana.

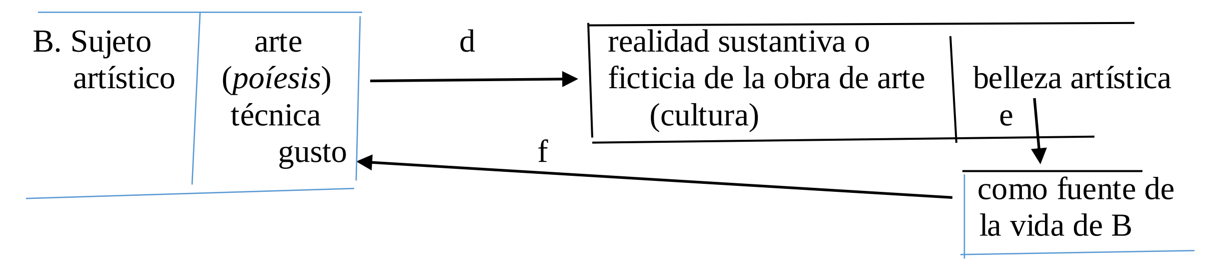
---

[60] Si *áisthesis* es la emoción estética, *anáisthesis* (en referencia a la anestesia) evita el dolor, pero al mismo tiempo quizá el gusto y la emoción. Se entra en un estado de insensibilidad.

[61] Mandoky, 2013. Claro que ella se refiere a un exceso destructivo como signo de llamar la atención, de destrucción sagrada, de vitalidad, de manifestación de poder. Yo estoy suponiendo, más mesuradamente, un aumento cualitativo de belleza en cuanto tal.

[4.86] A la belleza *natural* fundamental de la desnudez de la corporalidad humana la belleza *artística* agrega, insinuando y semi-ocultando su naturalidad, la belleza del arte perfumario (como el del antiguo Egipto o en el mundo azteca o inca), el cuidado en el peinado, en el calzado, recubriendo la sensible planta de los pies con bellos zapatos, la exaltación de partes del cuerpo con alhajas finamente labradas, etcétera, nuevamente embellece resaltando partes por sí bellas de la nombrada corporalidad humana. Todos los campos estéticos son así elaborados objetivando mayor belleza explícitamente intentada por las artes en general, y en particular, como lo veremos en lo que llamaremos "aperturas ontológicas" al mundo, y por el sistema de momentos constitutivos de cada una, en los que las obras de arte perfeccionarán la belleza natural como belleza cultural, en el sonido la música, en la visión de la realidad la arquitectura, la escultura o la pintura, en el gusto de la alimentación la gastronomía, los signos comunicativos como el lenguaje en la poesía, la literatura, etcétera. Cada campo será un ámbito en el que la belleza artística acondicionará un mundo más humano (aunque no podremos olvidar, y lo trataremos más adelante en las *tesis 8* y *9*, los *efectos negativos no intencionales* que pueden producir un "afeamiento" necrófilo de la misma belleza natural).

Diagrama 4.8
Del sujeto artístico y la belleza artística



Aclaraciones del diagrama 4.7. El sujeto artístico (B) crea (*flecha d*) la obra de arte que es captada en su sustantividad de cosa real (o ficticia) como fuente de la vida (*flecha* e) la comunidad o del artista que (*flecha f*) despierta la emoción o el gusto artístico.

[4.87] Es evidente que en el acto creador de una obra de arte interviene igualmente una inteligencia productora o técnica, aunque no es su constitutivo esencial, ya que la obra de arte es también una cosa real con materialidad física, en la mayoría de los casos (aun cuando puede ser ficticia, como veremos en la *tesis 15).* La literatura, la poesía, la mito-poiesis o el mundo de la religión, como actos creadores *de sentido* en el relato que da un contenido semántico a los acontecimiento mundanos, produce una existencia trascendental a la cotidianidad (estrictamente material o física en tanto momento que se da en el organismo cerebral o neuronal de la corporalidad humana). Así un músico, un pintor, un arquitecto, etcétera, debe tener un especial domino de las técnicas que se necesitan para en la objetivación que materializa el contenido de las obras a producir sean correctamente[62] a en su campo estético respectivo (véase más adelante el parágrafo *11.8*).

[62] Los griegos llamaban a esa "corrección": *orthós*; y a la técnica se definía como "el *orthlós lógos poietikós"* ("el saber correcto o adecuado en la fabricación").

TESIS 5

LA BELLEZA ARTÍSTICA EN LA TOTALIDAD CULTURAL Y EL JUICIO DE GUSTO

[5.1] *¿Qué es la cultura?*

[5.11] Hemos tratado el tema largamente en los cincuenta últimos años,[63] de manera que ahora resumiremos la cuestión. La naturaleza, ya lo hemos indicado, es la parte del cosmos subsumida en el ser-en-el-mundo,[64] pero no transformada por el trabajo productor del ser humano. En sentido estricto siempre el ser humano transformó el cosmos incluido en el mundo, así como la vida misma desde su origen modificó la corteza terrestre para permitir la evolución de la misma vida. Hemos dicho que la misma atmósfera es fruto de la vida, de manera que un cosmos terrestre siempre ya fue una transformación del viviente. Mucho más gracias a la vida vegetal y animal, y ya abismal con la presencia de la especie humana. Pero las transformaciones culturales sobre el cósmos como naturaleza fue en aumento en cuanto la especie humana ha llegado a ser tan numerosa que produce una transformación catastrófica que debe ser remediada so pena de extinción. Dejando por ahora fuera de nuestra consideración ese efecto negativo que pasó desapercibido hasta hace solo algunos decenios, la cultura desarrollo las posibilidades de la vida humana a niveles impensables aún hacen pocos decenios.

[5.12] En primer lugar la cultura tiene una vertiente de realización física o material que es efectuada por el trabajo concretamente manual. Las *manos* son los primeros instrumentos naturales y como órganos de la misma corporalidad humana. Son el instrumento de todos los instrumentos, y, en especial, el dedo pulgar por su capacidad de asegurar tomando o atrapando los otros medios inventados por el ser humano, desde un fémur humano como arma, que en la película *Odisea del espacio* se transforma de dicho fémur arrojado al aire por un ser humano en el Paleolítico en una nave espacial tripulada y enviada a la estratósfera (manifestando metafóricamente el progreso de los sistemas instrumentales de la cultura. Esta cultura material se sobrepone a las cosas reales de la naturaleza que perdurarán hasta milenios, como las pirámides de Egipto, o de Teotihuacán en México con más 100 mil habitantes florecerá del 300 al 800 de la Era común.

[5.13] A esta infraestructura material se le superpone un nuevo mundo espiritual, científico, teórico y mítico, este último de relatos simbólicos (en el que se encuentran muchos campos particulares estéticos, como veremos más adelante) que explican el sentido completo de la vida comunitaria y singular de sus participantes el cual no es explicable ni verificable por pruebas empíricas pero que juegan realmente una transformación de la vida cotidiana de

---

[63] Véase especialmente "Para una filosofía de la cultura, civilización, núcleo de valores, *ethos* y estilo de vida, en *Filosofía de la cultura y Transmodernidad* (Dussel, 2015 b, pp. 145-176.).
[64] *FL*, 4.1.2. Sobre la transformación de la naturaleza en cultura ver *FL*, 4.3.

toda la humanidad en su larga historia sobre la Tierra. Estos dos momentos, material y espiritual del sistema cerebral, constituyen indisolublemente la compleja estructura de las culturas en general.

[5.14] En el segundo decenio del siglo XX, por influencia de Oswald Spengler (1880-1936) se impuso la diferenciación de *cultura*, el momento creativo *auto-poiético* de un pueblo (como dirían los biólogos chilenos Osvaldo Maturana y Francisco Valera), con el de la *civilización* como momento de decadencia burocrática repetitiva y sin creatividad de la cultura, y de ahí el concepto crítico de *decadencia* de Occidente) En cierta manera Paul Ricoeur, en su artículo "Civilización y cultura nacional" (artículo clásico en su obra Historia y verdad de 1961) toma esta visión bipartita en una teoría de la cultura, aunque modificada. Civilización sería el sistema instrumental (con valor de uso técnico) que puede adoptarse universalmente en cualquier comunidad histórica sin contaminar el nivel de los valores, del *ethos* o del núcleo ético mítico (como el filósofo francés lo denomina) de la cultura. Cae entonces un tanto ingenuamente en la pretensión que el horizonte del sistema instrumental es indiferente a la particularidad de las culturas. El mismo Arnold Toynbee un hospital inglés puede cambia el aprecio de la mujer, debido al ejercicio no habitual en el mundo musulmán de las enfermeras europeas. En efecto, la cultura interpretada como lo haremos en esta obra incluye le concepto spengleriano de civilización (es el momento en que una totalidad cultural se fetichiza, que expondremos en la *tesis 8*).

[5.15] En un primer nivel, una cultura tiene siempre como *soporte material* (*träger* en alemán) un campo de productos materiales en todos los ámbitos particulares de la cultura y estética. Esos sistemas se dan como totalidades, ya que cada instrumento supone otros sistémicamente que los hacen posibles y viceversa (en aquello de que son determinaciones determinadas determinantes[65]). La pragmaticidad tecnológica portará, como veremos, un momento hoy esencial en la estética, cumpliendo en muchos casos una función subordinada de instrumentalidad del valor de uso al servicio del valor de cambio, y de este a la mercancía que se presenta en el mercado (cuestión que abordaremos en la próxima tesis).

[5.16] En un segundo nivel, la cultura incluye un *ethos* o costumbre morales.[66] El *ethos* trágico de los indoeuropeos, donde el ser humano es determinado en sus comportamientos prácticos culturales (el *ethos*) por el destino necesario de los dioses que enmarca las prácticas o estructura existenciales trágica bien narrada por las obras poéticas, literarias y que cumplen la doble función de dar sentido a la vida cotidiana, y al mismo tiempo permitir a la estética producir obras de arte articuladas a ese orden trascendental de cultura espiritual, donde deben incluirse "estilo de vida" muy diferenciados entre las culturas. O en las culturas semitas ya afirmativa de la libertad donde el destino necesario de los dioses es reemplazado por la historia efectuada por el ser humano bajo su responsabilidad. Habría que todavía que pensar en las culturas del Extremo oriente y de la América originaria en el que el *ethos* corresponde a una situación moral regida por el principio dual del universo sin

---

[65] Todo esto lo hemos explicado en el tomo X de mis *Obras selectas* (Dussel, 2013, vol. 10). Es todo el horizonte temático de lo que Heidegger denomina la *Verzeuglichkeit*, que pasa por ser una estética pero no lo es. Es más bien el horizonte de la "técnica" que tanto apasionó al filósofo de Freiburg, dado el atraso de Alemania en este aspecto (porque llegó tarde a la revolución tecnológica y al mundo político democrático liberal, o social demócrata), que en su juicio le llevó al fracaso de dos guerras.

[66] Que hemos descripto en una pequeña obra *Para una destrucción de la historia de la ética* (Dussel, 1970).

llegar a un desarrollo definitivo, aunque es más semejante al indoeuropeo con fisonomía propias.

[5.17] En un tercer nivel, debería situarse lo que Paul Ricoeur denomina el "núcleo ontológico-mítico"[67] de una cultura. Este concepto es muy útil para una filosofía de la cultura que debe efectuar un diálogo y traducción intercultural en el presente (y que lo utilizaré nuevamente en la *tesis 7*). Aristóteles explicaba que era lo propio del sabio (el que "ama la sabiduría": *phylo-sóphos*) el "crear mitos" (*mythopoíesis*), es decir, relatos racionales en base a símbolos, que pueden ser considerados como obras de arte (es horizonte del sentido creado por las grandes culturas de la humanidad). 1. Las culturas del "núcleo mongólico" (como lo hemos llamado) del Extremo oriente teniendo por centro originariamente la Mongolia y la China, pero igualmente las culturas de sus entornos, pero también los que se desplazaron por Bering y ocuparon América en el Paleolítico desde Alaska a Tierra del fuego (como veremos en la *tesis 7.3*). 2. Las culturas indoeuropeas desde el Indostán hasta España, atravesando la estepa euroasiática. 3. Las culturas semitas que se expanden desde el desierto arábigo, la Mesopotamia y el Egipto y en su largo camino llegan a fusionarse con los indoeuropeas en la cultura medieval europea. Este nivel de sentido último de la existencia debe comparárselo a la creatividad artística de la *poíesis* y el relato literario que se sitúa también en un campo trascendental de creación de sentido y belleza, profundamente identificado con las obras de arte.[68]

[5.18] Sobre todo, el tercer nivel del *parágrafo 5.17*, que muchas veces expreso con la formulación de la cosa real o "ficticia", es una creación de sentido (que exige la interpretación del doble sentido por ser simbólica) que tendrá mucho que ver con las obras de arte del campo particular de la lengua; es decir, la poesía, de la literatura, el teatro y la misma *mithopoíesis* (*tesis 15* más adelante) que refuta la expresión que la filosofía sería el pasaje del mito al lógos. Esta formulación es falsa. El mito permanece siempre en todas las culturas, aun en la Moderna europea, por ejemplo, en la cuestión del *progreso*, del cual mito necrófilo Walter Benjamin, en una posición melancólica o pesimista, juzgaba que era necesario *frenar* al tren en su proceso de suicidio colectivo por encaminarse velozmente en su caída a un profundo precipicio.

[5.2] *La obra de arte como un momento de la totalidad cultural*

[5.21] La belleza artística *teñir*, si vale la metáfora, la totalidad del mundo, de todos los entes o cosas reales (o ficticias) que forman parte de una cultura, y de todos los subsistemas del mundo que se manifiestan en él, y aun las que se *revelan* como seres singulares humanos. Todas las obras humanas, sea técnica, económica, política, pedagógica, sexual o de género, y otros ámbitos prácticos son inevitablemente, una obra de

[67] El filósofo francés habla de un núcleo "ético-mítico", y no ontológico, que hemos modificado en nuestros trabajos sobre el tema.

[68] Queremos expresar con estas palabras que son creación de relatos simbólicos que el ser humano expresó culturalmente para dar un sentido a la existencia, siendo al mismo tiempo obras estéticas ligadas a la vida, y exclusiva (ese mundo de sentido) de la especie humana. Volveremos sobre este tema en las *tesis 15* y *18.9*.

arte, como una connotación esencial.[69] Y esto es así porque la cultura[70] es toda ella una obra que del ser humano, puede definirse el significante que muestra la existencia de un ser humano. La cultura es creada por el ser humano para transformar el mero medio natural, anterior a su aparición y como un signo de su presencia, quitándole su agresividad a la naturalidad originaria inevitable expresada como la escases de alimentos vegetales y animales, rodeando con una cierta ferocidad que debe superar con una conducta no solo instintiva, utilizando las cosas reales como medios eficaces que de peligrosos se conviertan en mediaciones para una vida segura, *mejor*. Lo que la belleza le agrega a las obras de la cultura, siendo un momento de esos mismos momentos culturales es una manifestación semiótica más clara que la misma naturaleza, que no es negada sino subsumida y mejorada para una vida más feliz. Es decir, la cosa útil cultural se manifiesta como origen y condición de la vida en su mismo ser cultural, pero artísticamente como una nota de la cosa que despierta el gusto por ella, por su referencia a una mejor vida, como bella. Una mesa bien hecha por una carpintero culturalmente es al mismo tiempo motivo de gusto, agrado, por la comodidad bella en su forma, de su estilo, de su uso. Su fuera considerada fea sería porque de algún modo no cumple plenamente el ser condición de posibilidad de una vida mejor (siendo por ejemplo incómoda, tósca, despintada, no gustando al usuario).

[5.22] El *homo felicior* (el ser humano más feliz)[71] alcanza un grado *mayor* del querer vivir como gozo de bella vida, ya que las cosas reales se presentan con un aurea (distinta de la que Walter Benjamin propone solo para la obra de arte original y no reproducida masivamente) de significación más clara. Si la belleza es un descubrir a la cosa real en su sustancialidad misma como fuente de la vida en el sujeto en alguno de sus aspectos o determinaciones, esa característica estética agrega a la obra como componente de la cultura una mayor claridad, facilidad, manifestación de su relación con el aumento cualitativo de la vida del viviente. El gusto estético conduce a la evaluación de ser efectivamente fuente de vida por la emoción o sensibilidad estética que detecta a través de la belleza la relación inmediata de la obra de cultura como mediación de una vida más humana, más realizada, pero sobre todo espiritualmente cumplida (sabiendo que el espíritu son funciones superiores de la corporalidad humana, cerebrales en concreto). El gusto estético por la belleza de una obra cultural garantiza la significación de la obra cultural en su valor de mediación superior que permite vivir una vida efectivamente más humana. Si el leer, por ejemplo, es una compleja función de la vida humana que supone el hablar, las palabras que expresan representaciones cerebrales de lo que las cosas son y se pueden expresar por la lengua intersubjetivamente, pudiendo después de muchos milenios ir inventando signos para escribir fonéticamente dicha lengua (que aconteció en las ciudades fenicias), siendo esa escritura en sí misma una obra de arte, que fue aun superada al expresar y usar esa valiosa obra cultural, quedando así enaltecida, y con ello pudo facilitar el recuerdo del relato, al usar dicha lengua a su vez embellecida por la poesía o la literatura como mejor

---

[69] Hemos dicho, por ejemplo, que la política no es un arte sino una sa*biduría* práctica, pero debemos agregar que no es un arte de manera directa o denotativamente; pero ahora deseamos agregar que también es secundaria y connotativamente siempre una obra de arte.

[70] Véase la citada obra *Filosofía de la cultura y Transmodernidad*, 2015.

[71] Habría que distinguir todavía entre el *homo ludens* de Nietzsche (el ser humano que sabe jugar, y que los animales ciertamente lo hacen también de un modo más simple o primitivo) es algo muy distinto al homo felix (en su sentido natural) y *felicior* (*más* feliz) ante la obra de arte, dada la *mayor* felicidad en la belleza artística intenta.

manera de cumplir la función de todo el campo de comunicación de la cultura. El arte embellecía y facilitaba la memoria como tradición de un pueblo por el recuerdo de las tradiciones y de la sabiduría alcanzada, pero sobre todo por el gusto, la emoción, la sensibilidad ante la exaltación estética de la obra de la cultura que simultáneamente era una obra de arte.

[5.23] Si cada componente de la cultura, material o simbólica, es ya por sí misma una obra cultural y de arte (ónticamente hablando), la totalidad de una cultura, por ejemplo la china, es al mismo tiempo una totalidad artística que denominaremos *campo* estético o artístico (como natural, o totalidad de obras de arte). Utilizaremos en el resto de las tesis el concepto o categoría interpretativa de "campo"[72] para indicar la totalidad de las técnicas, del lenguaje y de las prácticas estéticas o artísticas, que son otro nombre aún más abstracto que el de mundo que constituye un horizonte ontológico. Todo lo que se encuentra en el *campo* artístico queda constituido o fundando en la *belleza*, que no se identifica con la utilidad que también constituye un campo pero cuya finalidad es ser medicación hacia fines superiores que la fundan (es la utilidad de diferentes tipos según los fines de que se trate). El campo artístico queda fundado en la belleza que es ella misma un fin[73] que se procura en la obra de arte, y el sistema como totalidad de todas las obras de arte.

[5.3] *El campo estético y artístico*

[5.31] Expondremos siempre en estas *tesis de estética* el concepto de campo estético o artístico *en general* y de campos *particulares* desde *tesis 6* en adelante. El campo general es el de todas las acciones estética o artísticas, que sin embargo no hemos deseado llamarlo campo universal. En cambio, los campos constituidos desde las distintas *aperturas* ontológicas a la realidad (como el tacto, en particular el gusto bucal, la vista, el oído, el olfato, etcétera) son campos analógicos (con semejanza pero también con distinciones propias) que determinarán la naturaleza de las obras de arte, y aun antes, de la apertura misma a las cosas reales en sus diferentes accesos (no es lo mismo el olor de la manzana que su color o su gusto), pero todas estas *aperturas*[74] a la totalidad del mundo se constituye de esa pluralidad de aspectos o enfoques que enfrenta la subjetividad a las cosas reales de distintas maneras, en referencia a una sustantividad real que porta dichos accesos particulares. Alguien podría decir, como por ejemplo Kant, que debajo de la manifestación fenoménica la *cosa en sí* no es conocida. La respuesta de la *Filosofía de la Liberación*[75] es que la sustantividad de la cosa (o cosa en sí en un realismo crítico) no es nunca conocida en sus infinitos aspectos (en el sentido hegeliano de que la verdad y el ser se identifican, al final como un Saber Absoluto), sino que quedan limitadas a aquellas determinaciones accesibles a la finitud cognitiva del ser humano. Es decir, la cosa real *es en verdad*

[72] Aplíquese a la estética lo indicado en la *Política* sobre el concepto de *campo* (Dussel, 2006, *tesis 2.2: El campo político*.
[73] Esto le llevó a Kant tratar el juicio de gusto o la estética en relación con el principio de finalidad, pero nunca quedó aclarado, en mi concepto, el contenido semántica de la belleza (lo cualitativo) y menos de lo sublime (cuantitativo), como veremos en la *tesis 5.9*.
[74] Concepto analógicamente tomado de Heidegger.
[75] Véase *FL* 4.12.1. La cosa real es conocida parcialmente en sí, en sus sustantividad (en el orden de la realidad del cósmos: *ordo realitatis*); aparece en el mundo como fenómeno o cosa-sentido (en el orden del conocimiento o interpretación: *ordo cognoscendi*): es captada como bella (*ordo gustationis*).

conocida pero imperfectamente a través de dichas aperturas, y la construcción o actualidad de la cosa real neuronalmente en el cerebro (X. Zubiri) es un saber veritativo de la cosa, pero parcial, abierta infinitamente al desarrollo de un conocimiento que nunca se identifica a la realidad misma de lo *de suyo* (dada la ya indicada finitud humana).

[5.32] Todo esto para indicar que el campo[76] en general de las obras de arte sería abordado en definitiva desde los aspectos distintos del acceso de la subjetividad a la realidad. No habría un arte, sino en realidad distintos campos parciales del arte. Porque lo que puede ser válido para la música no lo será para la pintura o la arquitectura. Su distinto abordaje nos ocupará desde la *tesis 12* en adelante.

[5.33] Según lo dicho, el mundo cultural y el estético se dan indisolublemente interconectados, aunque tengan sentidos y dimensiones muy distintas. Ningún pueblo o artista podrán dejar de contar con la experiencia intersubjetiva que hacen posible a la cultura a través de las obras de arte presentar a todos sus componentes materiales y simbólicos como un conjunto coherente de obras útiles, y al mismo tiempo de arte, que un pueblo realiza histórica y simultáneamente no solo para cumplir con las exigencias prácticas del interés cotidiano, sino también belleza de la vida común. De la misma manera los productores en cada obra de cultura siempre la plasman al mismo tiempo con un cierto estilo de belleza, fruto de principios tradiciones de la misma cultura, pero que varían en otras culturas, lo que al mismo tiempo permite observar una creación cultural bella comunitaria o intersubjetiva muy diferenciada. Esto permitió a Kant suponer que no existían tales principios, que supuso por otra parte que podrían ser universales, no advirtiendo que se ejercían sin embargo empíricamente dentro de los límites de cada cultura pero no válidos universalmente. Tenían una validez particular, culturalmente determinada. Esto acontece igualmente con la pretensión de universalidad de los principios creativos estéticos de una cultura que intentan ser elevados a una pretendida universalidad, como en el eurocentrismo, que propone los principios helenistas, renacentistas o románticos como mundialmente válidos. Veremos después esta pretensión cuando se fetichiza (en la *tesis 8*).

[5.34] Por ello es necesario e inevitable situar una obra de arte siempre dentro de la totalidad de una cultura para poder descifrar su contenido. Los conquistadores de América en el siglo XVI interpretaron las obras de arte aztecas, como por ejemplo sus impresionantes pirámides, como productos demoníacos o simplemente como piedras o materiales que podían servir para la edificación de los nuevos edificios coloniales. Por ello interpretar el contenido de las obras de arte, su significación cultural, suponía ser parte (o haber incorporado) el sentido de las infinitas mediaciones de una cultura. La obra de arte no es expresión de belleza en abstracto, sino la belleza de una obra de cultura revestida del aura de la belleza (que no siempre logra explícitamente por cierto) que la hace objeto del gusto estético, agregándole un *plus* que la completa gozosamente; embellece el campo cultural y lo potencia, por otra parte, porque lo hace más atractivo, conmoviendo más profundamente la sensibilidad y acercándolo a la vida.

---

[76] Sobre el *campo* véase lo dicho en Dussel, 2006, *20 tesis de política*, parágrafo 1.2; Dussel, 2009, *Política de la liberación,* § 16.

[5.35] Las grandes culturas neolíticas, y de allí en adelante, se han manifestado no solo por su utilidad en avances técnicos (y tecnológicos o científicos), sino igualmente por el ya referido intento de humanizar la naturaleza en la cual la belleza es un componente del bienestar, porque el ser humano es un *homo pulchrifico* [77](un "ser humano que hace bellas" las cosas, que "hermosea las cosas", explica el diccionario), porque en la estética se manifiesta la realidad como fuente de vida humana, lo que produce mayor felicidad y gozo.

[5.4] *La belleza cultural del mundo cotidiano del pueblo. La belleza de la obra de arte del artista y la inspiración creadora del genio*

[5.41] La apertura al mundo cotidiano aspira siempre a que dicho mundo tenga la fisonomía de una ambiente acogedor en la noche, luminoso en el día, higiénico en todos sus componentes (alimentos, vestidos, etcétera), luminoso, con buen perfume, como una manifestación en la que sea confortable vivir, es decir, que la belleza inunde la totalidad de las cosas sentido que constituyen ese mundo cotidiano, lejano ya del agreste mundo primitivo de un ser humano angustiado ante una naturaleza que se manifestaba antagónica. La naturaleza como madre, como Gaia viviente, ha sido igualmente fruto de un trabajo humano estético, aunque frecuentemente sin tener conciencia y tampoco teniendo en cuenta los efectos negativos ignorados. Poco a poco de protegerse de esa naturaleza comenzó a destruirla, explotarla y afearla. Los pueblos, cada uno a su manera realizaron simultáneamente la doble tarea: por una parte, modificando la naturaleza para embellecerla, pero por el inevitablemente crecimiento de la especie humana que cruzó los límites hasta que se descubrió en el presente su desmesurada reproducción. De todas maneras, queda por el momento un saldo positivo al menos por un cierto y corto tiempo.

[5.42] Un acto central popular estético son las fiestas comunitarias donde intersubjetivamente los seres humano celebran la existencia de la vida conjuntos hasta multitudinarios, en su origen en torno al tótem familiar y poco a poco secularizado míticamente en esta obra de arte colectiva, que es una síntesis de belleza de sentido (en torno mitos milenarios), acompañado con la vistosidad de los vestidos, del ritmo de la música, del movimiento de la danza, del festín gastronómico de la comida, de la significación social y política de sus gestos, del gasto destructivo económico de la superproducción en las cosechas y la vida laboral, del simbolismo ancestral religioso, de la presencia rememorada de la historia, y de tantos otros aspectos que se unifican armónica en un acto central en la existencia de un pueblo. Es una referencia central de la belleza cultural.

[5.43] Interminable sería referirnos a tantas manifestaciones artísticas de todos los pueblos que llena la vida de todos sus participantes diariamente, y en la que todos pueden participar en su participación y creación porque no exigen sino las técnicas cotidianas que no presupone sofisticado aprendizaje, por el grado de simplicidad que las constituyen. Esa

[77] En el latín *pulchrifico* significa lo que indicamos en el texto. Es interesante anotar que *pulchralia*, en el origen etimológico de palabra belleza en latín significa *golosina* entre los romanos, como el cacao o *chocolatl* para los azteca: un gustoso alimento está debajo de la semántica originaria de belleza, es decir, del contacto de la piel como mucosa gustativa de las papilas de la lengua al que sirve el arte culinario.

expresión de arte popular es en el que se anidará la obra de arte que efectuarán los artistas, partiendo de ellas, fecundando intuiciones todavía no del todo desarrolladas que el artista por vocación o profesión deberá agregar como veremos a continuación.

[5.44] La belleza de la obra de arte intencionalmente creada por el artista que se dedica de por vida a esta vocación (aunque hay excepciones que lo hacen ocasionalmente) tiene un desarrollo estético de mayor grado cuando el creador de este tipo de obras posee capacidades naturales especiales en elegido campo particular del arte. Un músico, que elige ese campo particular del arte ciertamente para de gustos particulares recibido en el oír sonidos más clara y finamente porque estaba dotado naturalmente de esa capacidad en mayor grado que lo normal. Por poseer un oído más fino, que capta y analiza más profundamente dichos sonidos, todo ello le inclina a prestar una mayor atención en el discernimiento de sus modulaciones, por lo que instintiva y educadamente presta mayor más atención, con mejor retención o memoria de los sonidos, y por ello puede repetirlos con mayor precisión y extensión, como, pensando analógicamente, podríamos referirnos al hecho de que hay especies de animales que tiene naturalmente mejor oído (escuchando a lejanísimos sutiles sonidos con claro y diferenciado discernimiento: "tiene un oído de lince"). El artista elije entonces un campo particular del arte dada sus capacidades naturales, pero no menor será la importancia con la que encare el dominio de la técnica que su campo de arte supone. Dicha técnica se alcanza con una larga y disciplinada consagración a la repeticiones frecuente, diarias, de las exigencias del campo artístico elegido.

[5.45] Es solo después haber superado ese primer momento, no siempre previo en el tiempo pero condición de posibilidad para ser un artista, liberado ya del peso de la técnica que pasa a ser una segunda naturaleza, ahora ya con el gozo de poder dominar la técnica a voluntad, el artista puede efectuar la *alienación*[78] u *objetivación* cósica de la obra, es decir, *fuera* de la interioridad de su corporalidad espiritual, en el mundo en torno a sí que lo creado en la interioridad cerebral del artista cobra objetividad intersubjetiva y puede enfrentar al gusto (o disgusto), al uso o al juicio del espectador cotidiano popular (en un primer nivel). Es en este segundo momento de la expresión de la obra de arte, Luis J. Guerrero (al argentino alumno de Heidegger en Marburg) (1899-1957)[79] realizó una excelente descripción fenomenológica de esta objetivación.

[5.46] La labor creativa del artista consiste en interpretar, modificar o acrecentar (como en un exceso) la sustantividad misma de la cosa real. Es una representación objetivada. Puede que, como en el caso de la música no se expresa por imagen alguna sino más bien por una melodía que gusta. Lo mismo en el movimiento de la danza. En cambio, sí hay imagen en el acogimiento protector espacial de la arquitectura. La belleza se revela de diversas maneras; es decir, manifestar mejor la relación de la cosa real (o simbólica) con la fuente de la vida a la que se refieren ese aspectos particular de la obra, y esto le lleva a su creador a una mucho mayor complejidad en la elaboración en su obra. La belleza natural y popular quedan subsumidas y sublimadas en la belleza artística que el creador presenta *ex profeso,*

[78] La palabra *alienación* (*Entäusserung* en alemán), en su sentido cultural no tiene un sentido ético negativo de alienación.
[79] Véase Luis J. Guerrero, 1956-1957.

con un sello singular, que no es la mera mímesis, ni la expresión tradicional de la belleza colectiva (aunque arraigada siempre en ella), como un tipo muy particular de obra en la que la belleza presenta una originalidad personal, distinta, que puede ser crítica y transformada en escuela como punto de partida de un estilo: es la belleza popular recreada innovadoramente.

[5.47] Por su parte Kant, como ejemplo del individualismo moderno, niega que puedan enunciarse reglas en la determinación de gusto estético, y el que dictamina dichos reglas es el genio, singularmente. Hemos entonces dado argumentos contrarios en el sentido que los genios son realmente testimonios ejemplares de su campo artístico particular, pero hemos insistido también que crean dentro del horizonte de la experiencia estética posible del gusto habitual de sus respectivos pueblos y tradiciones artísticas. Ni los genios románticos fueron ejemplo de personas únicas y sin parangón, si no hubieran antes sido formados estéticamente y convivido cotidianamente la cultura de su pueblo. ¿Sería posible un Beethoven entre los pigmeos de África? El ejemplo es ciertamente una exageración, pero desea no olvidar el momento decisivo ontológico del mundo compartido, comunitario, que en el artista es la raíz que no se ha atendido adecuadamente en el individualismo moderno que fetichiza la singularidad. ¿Sería posible un Leonardo da Vinci de haber vivido entre los aztecas o Nezahualcoyotl entre los venecianos? Y además, como puede entenderse por el eurocentrismo, el primero es considerado un genio y el segundo un poeta (entre las muchas virtudes de su subjetividad) cuasi-folklórico para un historiador del arte europeo.

[5.48] Así como el artista es ya alguien que dentro de una cultura estética manifiesta rasgos más que comunes, con un gusto estético particular y con capacidades específicas, en el caso del genio de los grandes artistas, solo podemos agregar que esas cualidades se dan en una escala superlativa, extraordinarias, que se pueden originar por cualidades físicas, psíquicas, familiares, educativas y de sus comunidades culturales propias, además de que siempre influyen, y determinantes, coyunturas biográficas personales, políticas, históricas que determinan el surgimiento de artistas excepcionales en momentos históricos de pueblos que le dan origen y que por una maduración concreta o excepcional saber acoger la obra, criticarla, apreciarla y recordarla. No sin importancia es el acogimiento que un pueblo educado estéticamente produce en el nacimiento, crecimiento y culminación de la obra genial. Ha habido genios en pueblos que como el desierto recibieron el agua nutricia de grandes artistas que como el agua desaparición sin dejar rastro alguno, o se recuperaron tan pcos y tardíamente que en algunos casos muy escasos florecieron posteriormente. Se trata entonces entre la dialéctica de grandes pueblos de estetas que producen grandes artistas con grandes obras. Y esos casos frecuentemente se da entre los pueblos dominadores de sus respectivos momentos de la historia, que como escribe Hegel son aquellos pueblos ante los cuales "el Estado ante cuyo derecho absoluto el derecho los otros pueblos no tienen ningún derecho (*Rechtloss*)"[80], y es contra estos Estado, y su estética y belleza fetichizados, que escribimos esta estética.

[5.48] No es entonces el genio el que impone los principios al juicio del gusto ni las reglas de belleza a la obra de arte, sino que es la totalidad cultural y estética de un pueblo, en su estilo de vida, de obras varias y en especial las artísticas, la que delimita el horizonte de lo

[80] *Rechtsphilosphie*, § 367.

tenido por bello y de buen gusto, y que el artista, y en mucha mayor medida el genio (que ciertamente los hay y en todas las culturas), no pueden dejar de respetar, so pena de no ser comprendidos por la comunidad dentro de la que han vivido. Si en el arte gastronómico se dice que "¡Sobre gustos no hay nada escrito!", el enunciado es equivocado, ya que la cocina mexicana muy condimentada, como la peruana, de la India y otras regiones con culturas milenarias muy refinadas en dicha arte, pueden tener infinitas variantes, pero existirá siempre una base de la cocina regional profundamente semejante. Es solo en los detalles que difieren, y ciertamente para el gusto de miembros de otras regiones culturales pueden ser muy desagradables (no gustosas), pero como muy kantianamente exclamaría un decir popular: "¡No hay mejor cocinero que el hambre!". Es decir, cuando se trata por último de alimentarse, las distintas exigencias de los gustos estéticos culinarios regionales pierden su sentido y se remiten al gusto sustancial fundamental natural de apreciar el alimento en referencia directa a la vida, es decir, a la belleza en cuanto tal. Valga este ejemplo catalogado por alguien como vulgar analógicamente[81] aún para las artes más alejadas de lo cotidiano.

[5.5] *La acción creadora del artista*

[5.51] Si hay una *praxis* política o una *poíesis* técnica, la *acción* misma del artística que realiza o pone en existencia la obra de arte no es ninguna de las nombrada. No es un acto práctico (*praxis*) ni propiamente productivo (*poíesis*) sino distinto a ellos y de otra consistencia. Es una relación activa, creadora, de la subjetividad humana que moviliza su sensibilidad emotiva estética para objetivar algún aspecto guardado en el secreto de su subjetividad; tampoco es una relación productiva con la naturaleza como la técnica; ni solo producción que se consuma en una modificación de la cosa real como útil, sino que es una acción *sui generis* (y ahora nos remitimos a la etimología no del griego sino del latín) originada en la palabra *actio* (que significa movimiento, gestión, impulso) cuyo cumplimiento lo efectúa el *actor* (en latín es el que representa un rol en representación de otro como en el teatro, por ejemplo). La *activitas* (la actividad) es la acción en acto mismo. Por todo ello la acción estética, entonces, no es, como lo hemos ya expuesto ni intelectual, ni voluntaria, ni meramente técnica, sino que debe describírsela como una actualidad en un campo afectivo de la belleza (y por lo tanto relativo a la vida del sujeto creador avanzado desde su sensibilidad emotiva del gusto, según veremos).

[5.52] Como toda acción puede describirse en tres niveles. El nivel A, del acto mismo[82]; en un nivel B, todo el orden institucional que la acción genera[83]. Y en un nivel C, sus principios reguladores (muy distintos según el tipo de campos particulares que acción

---

[81] He insistido que el *gusto* estético en el *comer*, en relación a la piel en las papilas gustativas de la parte posterior de la lengua, bien podría valer como el *analogado principal* de la analogía del gusto. El "gusto" es un concepto análogo, que tiene de común *semejanzas* entre muchos gustos (como el gustativo, olfativo, visual, auditivo, etc.; y como *distinción* lo propio de cada campo estético particular (artes visuales, literarios, arquitectónico, etcétera). No se trata de la Identidad/diferencia sino de la Semejanza/distinción. Véase Dussel, 2020, pp. 53ss.: "Analogía y comunicación". Es un momento de la analéctica, método de la *Filosofía de la Liberación.*

[82] Por analogía considérese el tema en la política en Dussel, 2006, *20 tesis de política*, tesis 6, esquema 6..; Dussel, 2009, *Política de la liberación*, §§ 16-19.

[83] *Ibid.*, 2006, tesis 7-8; 2009, §§ 20-23

realiza). Veamos, aunque inicialmente, el primer nivel del acto mismo que efectúa el artista cuando, por ejemplo, está depositando colores sobre una cierta superficie si es un pintor, componiendo en el piano una pieza musical, imaginando y dibujando el boceto de lo que será un edificio arquitectónico, etc.. Es decir, lo que para un espectador externo es una "caja negra" que oculta el secreto del origen, de la inspiración, del proceso de maduración hasta llegar a las decisiones que se irán desarrollado para culminar en la obra de arte presente en su realidad, para el artista son momentos creativos de alta intensidad.

[5.53] Hace años (en 1976) escribimos una obra en equipo con un grupo entusiasta de arquitectos que denominamos *Hacia un modelo general del proceso de diseño*.[84] Se trataba exactamente de la descripción de los pasos metódico operativos para poder diseñar en comunidad, gracias al cual cada miembro podía saber en qué momento de la elaboración de la obra (sea en diseño industrial, en sistemas de comunicación o arquitectónico) se encontraban cada uno de los participantes. Denominamos entonces esos momentos, y los problematizamos analógicamente, de manera que servían para orientar cualquier campo particular de la creación de la obra de arte en equipo.

[5.54] El inicio de una obra de arte parte de eventos inesperados, a veces incubados en el inconsciente durante años. Es el *caso* que se le propone a un arquitecto japonés de diseñar el palacio del emperador. Durante largo tiempo parecía estar inactivo, pero en realidad estudiaba la historia del imperio, sus costumbres, sus tradiciones. Luego podía comenzar la realización de la obra de arte. Por el contrario en otros casos, el origen es instantáneo como el surgimiento del tema a desarrollar en una melodía de una canción. Tanto la *fantasía* singular del artista (la *Einbildungskraft*) como una *costumbre popular* nunca observada (como los campesinos cantando la cosecha con alegría que inspira a Beethoven en la Novena sinfonía) puede originar el tema central de la obra.

[5.55] Como nos decía el arquitecto Vladimir Kaspé (1910-1996) hay un momento que se toma la *decisión* de la obra futura, de su forma, su material, sus elementos constitutivos, lo que más gusta, y entonces comienza la lenta elaboración de la intuición captada pero todavía informe. De esta decisión pende la existencia futura; si se hierra se pierde el tiempo y el esfuerzo. Pero lo genial consiste en el carácter de tomar esa senda arriesgada, novedosa, quizá nunca emprendida, y mantener en el proceso una misma voluntad alentada por la seguridad del gusto que alienta con sensibilidad la empresa. Es aquí donde la mera terquedad es reemplazada por la segura paciencia de cumplir con la intuición primera. Los genios supieron enfrentar la pobreza, el desprecio, el anonimato y hasta ser enterrados en una fosa común (como Mozart), por estar ocupados en el lento cumplimiento de esa decisión y no en los menesteres cotidianos de la vida utilitaria.

[5.56] La elaboración de la *factibilidad* de la obra de arte se diferencia de su la realización, como por ejemplo en la arquitectura, en el cine, en la escultura, y en otras artes. Se trata, por ejemplo, en proyectar la edificación futura de un espacio de uso múltiple sobre un papel (hoy electrónicamente); o preparando los actores para una representación teatral; o preparando los lienzos o paredes para una futura representación pictórica como pintura de

[84] Véase en Dussel, 2013, *Hacia una estética de la Liberación,* vol. 10, pp.189 ss.

caballete o un graffiti. Hay que vencer frecuentemente dificultades técnicas que de no efectuarse convenientemente frustran los pasos siguientes.

[5.67] La *realización* efectiva de la obra culmina el proceso, y se concreta en la objetividad de la obra de arte de la subjetividad del artista. En el proceso mismo de darle existencia, en efecto, el artista va modificando el proyecto original y dándole mejor forma. En algunos campos particulares del arte, como la literatura, el proceso de escribir la obra literaria es al mismo tiempo, frecuentemente, un camino que va modificando el proyecto continuamente. Una vez que Gabriel García Márquez decide realizar una obra literaria sobre el mismo pueblito de su infancia colombiana (la decisión), va proyectando y elaborando simultáneamente la narrativa que en su mismo transcurso se va llenando de la vida que la temática ha abierto. La concentración del creador va viviendo el proceso del relato que va ganando en detalles, de diferente origen, y que se incorporan a la obra. El devenir fantástico (es decir, de la fantasía) que incorpora acontecimiento reales y otros ficticios, y que el autor mantiene en vilo, es decir, en la atracción de la trama que apresa al lector y no le permite "perder palabra", si es una gran obra literaria, justamente por la cautividad que produce dicho relato y que sufre el lector, se va mostrando con tal vehemencia que el mundo real cotidiano ha perdido vigencia y el mundo *ficticio* y trascendental ocupa totalmente su lugar. Al deber dejar el libro para retornar a la normalidad cotidiana se vive un momento de desconcierto, ya que lo ficticio ha pasado a ser lo real, y lo real ha desaparecido del horizonte de las preocupaciones cotidianas. Es el milagro de la obra artístico literaria, que abre un horizonte el más profundamente humano, que se sitúa en el ámbito de lo mito-poiético, de lo religioso y lo místico, como veremos.

[5.68] Concluida como existente la obra de arte, como una cosa real dada, se presenta ante el espectador y ante los artísticas los que pasan inevitablemente a una cierta *evaluación* de resultado acontecido. Y ahora el autor deja de tener dominio sobre ella, porque como real se integra a la vida cultura, al conjunto de las obras de arte, y el juicio de gusto, el comentario o la crítica en un sentido fuerte del conocedor de este campo valoran la indicada obra sin qu e el autor puede intentar justificarla. Es ya un hecho librado a una lógica del campo y del sistema estético que como una espada de Damocles pende sobre la obra.

[5.6] *El juicio de gusto del espectador y del artista*

[5.61] En el siglo XVIII se debatió largamente sobre el "juicio de gusto" (*tesis 3.75*). Kant le dedica la mayor parte de su tercera crítica denominada *Crítica del juicio* (1770). Como su nombre lo indica se trata de un enunciado *teórico* (un juicio determinante para Kant) acerca de algo[85]). El juicio no es ni el gusto (*Geschmack*) ni la belleza (*Schönheit*), sino tiene por contenido semántico la relación misma entre el gusto y la belleza, sin ser ninguno de ambos, como hemos indicado. Es decir, es un juicio *a posteriori* que indica: "Este vino es rico, bello,[86] porque ha actualizado la sensibilidad del gusto estético", dirá un bebedor conocedor habitual. Repito, el acto del juicio es teórico estimativo pero no el gusto ni la belleza.

---

[85] *(flecha g* del diagrama *5.6*

[86] Referencia representada por la flecha k en el *diagrama 5.6*.

[5.62] Por su parte, Kant enuncia en una primera antinomia: “El fundamento determinante de este juicio es meramente subjetivo (placer o dolor); y el juicio no tiene derecho alguno al necesario asentimiento de los demás”[87]. Como ya hemos indicado *(§ 3.8*) acerca del gusto que su momento constitutivo no es meramente subjetivo (placer o dolor) ni solo objetivo, sino que se trata de una *relación* (gusto-belleza). Por ello, el juicio del gusto guarda también una doble referencia, por una parte al gusto como una experiencia intersubjetiva de la comunidad al que pertenece ese gusto, y por ello no es meramente subjetivo sino con validez intersubjetiva, y además, en segundo lugar, tiene por fundamento no meramente el placer o el dolor, sino también la cosa bella considerada como fuente de la vida que siendo captada por el sujeto cambia el tono de su corporalidad por el estímulo de la emoción de la sensibilidad en el que consiste el gusto. Kant, en su subjetivismo idealista y en la imposibilidad de actualizar en el cerebro la realidad de la cosa real (nunca del todo sino parcialmente), solo cuenta con el gusto (A), que es un término de la relación, y no puede descubrir la objetividad de la belleza como el otro término (B) de la relación “gusto/condición de vida del sujeto como belleza”, sino solo un “placer/dolor” abstracto (que en el mejor de los casos es solo un término de la relación “placer-vida”).

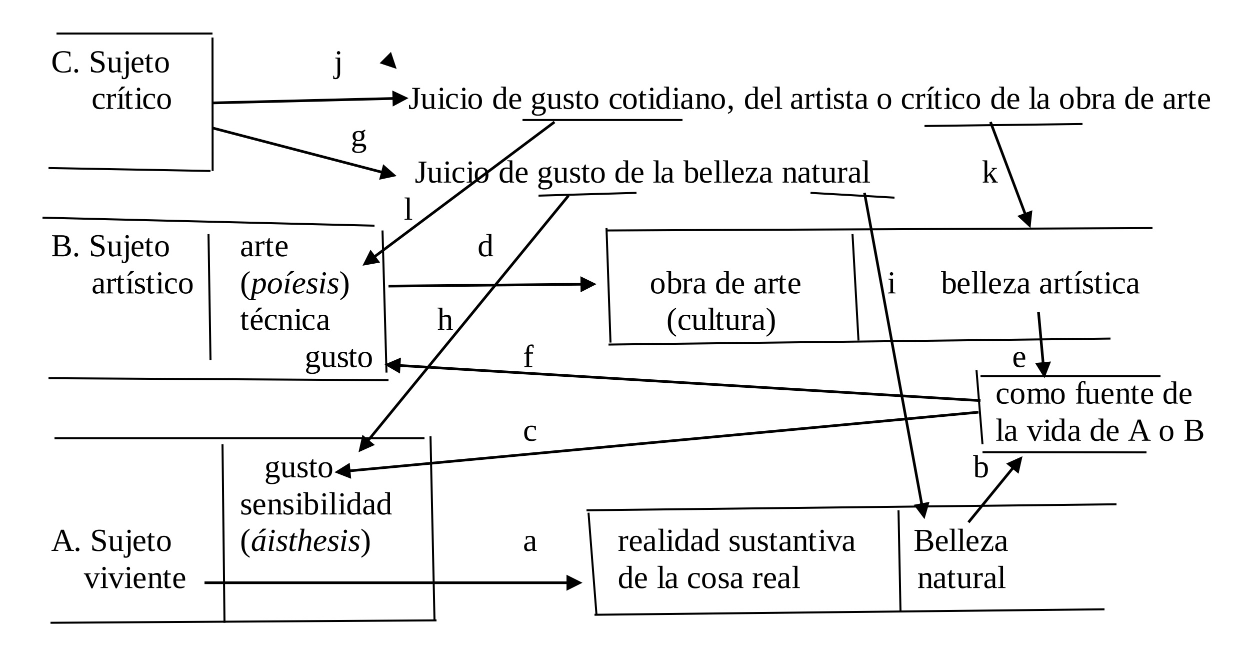
[5.63] Como el juicio de gusto es meramente subjetivo al final para Kant no puede esperar “el asentimiento de los demás”, y buscar en el genio las reglas de la estética en un callejón sin salida. Es así una estética individualista y relativista inevitablemente. Pero además cree tocar la esencia de la estética natural y de la obra de arte no habiendo definido la existencia objetiva de la belleza (que es siempre un momento en la *relación* dialéctica con el gusto, no siendo nunca un concepto abstracto independiente). La belleza es una (X. Zubiri) de las cosas reales (ignotas para Kant, y por ello no juegan en papal central en una definición dialéctica[88] del gusto), y debe resignarse a una descripción quiéralo o no subjetivista, solo a partir del gusto, lo que permitirá usar el concepto del genio artístico (individual) proyectándolo al arte genial (colectivo) del eurocentrismo estético.

[5.64] En una *Filosofía de la Liberación* la estética medita sobre el gusto estético siempre en relación a la belleza que, en primer lugar, es una experiencia del participante cotidiano como espectador, y más todavía del creador de la obra de arte, el artista. El juicio estético del espectador, del pueblo en su conjunto, es la referencia primera y última de toda obra de arte, no la de una élite oligárquica que en la historia fueron o las monarquías y sus cortes, los dignatarios de las religiones de todas las civilizaciones, y más recientemente la burguesía y las minorías que constituyen el bloque en el poder de la sociedad moderna (diría A. Gramsci), aunque se da una democratización de la estética recientemente y va en aumento por el uso de medios electrónicos, aunque nunca pudo del todo ser ignorada constituyendo el basamento del estilo que tiñe la totalidad cultural y estética de todas las culturas de la historia mundial. El juicio de gusto popular es entonces determinante.

Diagrama 5.6
Distinciones necesarias acerca del sujeto artístico, los tipos de belleza, gustos, juicios de gusto y la crítica especializada de la obra de arte

---

[87] *Crítica del Juicio*, § 56.
[88] Es como querer definir la filiación sin tocar la paternidad. En la relación semántica padre-hijo se definen los dos términos de la relación uno por la otra. Si elimina la paternidad no podré nunca definir la filiación.



> *Aclaraciones del diagrama 5.9. El sujeto viviente* (A) capta (flecha a) la realidad sustantiva misma de suyo de la cosa real como belleza natural en tanto que condición de su vida misma (flecha b) del viviente. Esto despierta la emoción o sentimiento de gusto natural (flecha c). *El sujeto artístico* (B) crea (flecha d) la obra de arte que es captada en su sustantividad real (o ficticia) como fuente de la vida (flecha e) del artista o comunidad que (flecha f) despierta la emoción artística del que ha creado dicha obra, sea un artista o la comunidad como espectadora. C) *El sujeto crítico* expresa un enunciado emotivo, cognitivo y evaluativo (g) (juicio de gusto) que relaciona el gusto (h) con la belleza natural (flecha i); o expresa otro tipio de enunciado emotivo, cognitivo y crítico (juicio de gusto del sentido común o del especialista) (flecha j) en relación al gusto artístico

[5.65] Por último el artista, o el participante en la creación de la obra de arte, juega un papel central en la relación del gusto y la belleza. Si trata del sujeto innovador o el creador que parte del *statu quo* estético que gracias a la comprensión profunda del estilo de belleza del pueblo en el que ha vivido, y por una peculiar capacidad creativa de la *imaginación* de la persona singular (*Bildungskraft*[89] así denominada por Kant, Schelling y tantos otros), da existencia a la producción de obras de arte innovadoras que descubren nuevos aspectos que se expresan en la obra, que lejos de ser mera mímesis (aún en las pinturas paisajistas aparentemente realistas, y mucho más en el arte fotográfico) manifiestan una interpretación de mera realidad que ha sugerido como belleza artística agregada por el artífice y creador. Este es el aspecto revolucionario del arte (*Kunst*), que Nietzsche asigna al momento dionisíaco (más allá de lo apolíneo según su conceptualización). El artista sería el "ser humano que trasciende" (*der Übermenschen* que predica Zarathustra) la cotidianidad. El juicio de gusto del artista no se atiene a lo dado sino que da paso en el futuro y anuncia lo que vendrá, que en realidad descubre como ya dado frecuentemente en el mundo popular

[89] William Álvarez Ramírez, 2015, "Las formas de la imaginación en Kant", en *Praxis filosófica* (Bogotá), Nr. 40, enero-junio, pp. 35-62.

pero por desconocido juzgado como “nada”. Desde esa “nada” (*ex nihilo*) el artista crea lo inesperado que frecuentemente en lo más antiguo. La Exterioridad olvidada de lo propio popular, el no-Ser (no el Ser de Heidegger) es lo que yacía desconocido debajo de las ruinas, y era sin embargo lo más originario y auténtico. El artista con sus nuevos ojos desempolva la historia de los oprimidos, rastrillándola en contrapelo (como escribe W. Benjamin) para mostrar la belleza vanguardista, la nueva, la provocadora, que se adelanta a sí misma. Volveremos sobre el tema.

[5.7] *El juicio de gusto del especialista o la criticabilidad de la obra de arte*

[5 .71] En último término, cuando un especialista en arte efectúa una crítica a una obra de arte (no una mera reseña o un comentario) se trata estrictamente de un autorizado acto teórico (un juicio) que involucra y expresa, simultánea e igualmente de manera inevitable, un “juicio de gusto”[90], un juicio que expresa el gozo que percibe, que siente en su sensibilidad *el mismo especialista* ante una obra de arte que expresa efectivamente alguna dimensión de la belleza.[91] El sujeto *teórico* (*C* del *diagrama 5.6)*, es también un *sujeto sensible*[92] ante el gozo (o disgusto) que produce la belleza, o lo que no es bello, no solo referido o testimoniado por otros, si igualmente por el que enuncia del juicio de gusto, y aún más el que emprende la responsabilidad de penetrar la obra de arte e intervenir en el último momento de su constitución intersubjetiva, social, histórica, en lo que consiste la crítica de la obra de arte, como veremos. Este momento crítico es implícito en todo espectador, por más simple y desconocedor del campo estético (claro que el peligro de seguir los estándares del sentido común frecuentemente creado por la potencia de los medios de información, desde Hollywood hasta la radio comercial), pero se realiza plenamente en el especialista en las obras de arte, cuestión que entraremos de inmediato a tratar aunque sea inicialmente

[5.72] La tesis de doctorado de W. Benjamin trató la cuestión que hemos comenzado a pensar. En efecto Benjamin presentó la tesis ante tribunal de los profesores de la Universidad que rechazó injustamente su trabajo titulado *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*[93]. No se trata de una teoría del arte sino de una teoría del concepto de la *crítica del arte*[94] en el primer Romanticismo, en especial el de Friedrich Schlegel (1772-1829), a partir del significado de la *reflexión* (*Reflexion*) en la filosofía de Fichte (1762-18144)[95] reelaborado desde la estética. Debe desde ya indicarse que Schlegel no le

---

[90] Téngase en cuenta el *Diagrama 5.6*, y las dos flechas l y *k*, que se refieren a la belleza de la obra de arte (flecha k*)* y al gusto o emoción que despiertan en el que capta dicha belleza en la obra de arte que se intenta criticar (*flecha l*), positiva o irónicamente diría un miembro del romanticismo temprano.

[91] Debo testimoniar que estudié 5 años en mi hight school enología (técnico en producción de viso), y recuerdo que un familiar, que tenía unas viñas (en Mendoza, Argentina, producción muy reconocida en la región) me dio una pequeña botella y me pidió si podía rogar a mi profesor catador de vino de la escuela un juicio de la calidad de su vino que estaba produciendo. Cuál no fue mi asombro cuando, pidiéndole al especialista si podía darme su juicio de estado del vino, *al llevar el primer sorbo del líquido a su garganta lo escupió horrorizado*, mirándome con desprecio y no pronunciando ni una palabra. Fue suficiente para recomendar a mi pariente que mejor se ocupara de producir cualquier cosa pero no vino.

[92] *Momento D* del *Diagrama 4.5.*

[93] Benjamin, 2006, *Obras*, I/1, pp. 11s; *Gesammelte Schriften*, 1991, I/1, pp. 13ss.

[94] La *crítica del arte* no es lo mismo que el juicio del gusto, está indicada con la *flecha g* en el *Diagrama 4.6.*

[95] Véase mi obra *Método para una filosofía de la liberación*, 1974, §§ 7 ss.

interesó tanto ser un poeta (un artista entonces), sino ocuparse de una tarea teórica para aclarar este concepto de la crítica del arte (más bien epistemológica), a la que él le atribuía una enorme importancia. Benjamin se inspiró igualmente en Novalis que reflexionaba con su amigo de manera creativa y mancomunada. El arranque teórico metodológico parte de la una primera *reflexión* que se ejerce como a*utoconciencia* (*Selbstwebusstsein*). Fichte expuso que en el "Yo pienso" (*Ich denke*) de Kant se encontraba ya todo el sistema, y su despliegue consistía en el sistema fundamental de toda filosofía o doctrina de la ciencia (*Wissenschaftskehre*). Había tres momentos de retorno sobre sí del "Yo" que Fichte denominó la *reflexión*[96] (*Reflexion*).[97] La primera reflexión, es la del Yo que tiene una intuición del mismo Yo, del sí mismo. La segunda, cuando el Yo tiene la conciencia "del saber y del saber del saber" (*des Wissens un des Wissens des Wissens*)".[98] La tercera reflexión acontece cuando el "Yo se pone" (*das Ich seitze sich*)[99] en el No-yo, pero entonces el Yo absoluto originario queda limitado a ser ahora solo un Yo finito opuesto al No-yo. La meditación de Benjamin sigue paso a paso el modo cómo los románticos utilizando Fichte para alejarse de él. No comentaremos el pensamiento de Benjamin, ya que nos alejaríamos demasiado del tema. Solo bosquejaremos algunas reacciones.

[5.73] Los románticos expusieron que "en tanto la obra se limita en su forma se hace transitoria en la figura contingente, pero eterna en la figura permanente por medio de la crítica. Los románticos querían hacer absoluta la legitimidad de la obra de arte",[100] oponiéndose a Goethe que era escéptico a una tal crítica. Schlegel recurre a una tesis de Novalis, cuando explica que: "la naturaleza y la intelección como la naturaleza nacen al mismo tiempo, como la Antigüedad y el conocimiento de la Antigüedad; pues muchos yerran si se cree que la Antigüedad existe (*gibt*). Tan solo ahora la Antigüedad comienza a nacer… Pasa con la literatura clásica como con la Antigüedad; propiamente hablando no se nos ha dado, no está presente, sino que deber *ser producida por nosotros*. Solo por el estudio diligente e ingenioso… nace para nosotros una literatura clásica que los mismos antiguos no tenían".[101] Con asombrosa claridad Novalis sugiere muchísimos aspectos en un corto texto. Al menos dos. La primera, que gracias la crítica (y su crítico) una obra de arte se hace presente en el mundo cotidiano. Si nadie la toma en cuenta y muestra su sentido profundo sigue en el anonimato del no-ser.[102]

[5.74] El segundo aspecto, y esto nos explica el poderío de la creación de sentido de la crítica estética e histórica, por ejemplo, es que los románticos, desde Wickelmann y el mismo Schlegel culminando en Hegel, crearon la visión eurocéntrica del progreso de la humanidad, y, como bien indica el propio Schlegel no se crean los lectores que el ser humano recorrió un camino del progreso de una Antigüedad, hacia la Edad Media y la

---

[96] Para una introducción a Fichte véase mi obra *Método para un método de la filosofía de la liberación*, 1974, § 7,

[97] Véase Fichte, 1894, *Grundlage der gesammten Wissenschaftlslehre*, vol. I, I, pp. 8ss. Por su parte Benjamin expresa: "El pensar la reflexión sobre sí mismo en la autoconsciencia es el hecho fundamental del que parten las meditaciones epistemológicas del Friedrich Schlegel, y también la mayor parte de las de Novalis." (Benjamin, 2006, *Obras*, I/ 1, p. 17; *GS*, 1991, I/1, p. 18).

[98] Benjamin, *Ibid*., p.24; p. 21.

[99] *Ibid*., p. 25; p. 22.

[100] *Ibid*., pa. 114; p. 115.

[101] Cita Benjamin (*Schriften*, pp. 69 ss), en *Ibid*., p.115; p. 116.

[102] Veremos más adelante lo que llamaremos el "sistema de las obras de arte". Muchos genios fueron rescados del anonimato y así sus obras no ser perdieron, pero la mayoría no fueron criticadas y se acumularon en la exterioridad del no-ser, masivamente, de la ignorada estética del Sur global.

Modernidad, sino que debió "ser producida por nosotros" (*von uns erst hervorgebracht werden*). El idealismo de Fichte le permitía al "Yo europeo" crear realidades estéticas y culturales que la humanidad aceptó. Por otra parte, la secundaria Alemania, en referencia la renacentista Italia y a la Ilustración francesa e inglesa, creará aún nueva centralidad aún en Europa (el norte de Europa sustituyó a la Europa del sur).

[5.75] Pero los románticos apuntan a una cuestión esencial que Goethe niega. Es decir, "en el arte romántico la crítica no solo es posible y necesaria, sino que en su crítica se da ineludiblemente la paradoja de una valoración de la crítica superior a la valoración misma de la obra".[103] De manera que la belleza de la obra de arte y el gusto de la sensibilidad del espectador o del artista debe todavía enfrentar la crítica de esa objetivación para alcanzar su pleno esplendor. Es una buena introducción a la temática de este parágrafo. Sin embargo, podríamos seguir otro sendero y no caer en la trampa del idealismo de la filosofía romántica, aprendiendo también de la crítica al dogmatismo realista que propone un juicio de fácil enunciación pero errado. El sendero indicado recorrerá un camino sobre el filo de la navaja, donde, en un extremo se encuentra el escepticismo del que afirma que la tal crítica a la obra de arte es imposible (por muchas razones objetivas de la complejidad de las causas de la obra de arte, o subjetivas por la imposibilidad de encontrar los motivos del artista que frecuentemente no puede manifestar teóricamente dichas motivaciones). Intentaremos mostrar la objetividad intersubjetiva de la pretensión de validez del juicio de gusto, pero negando la certeza de un juicio con pretensión de verdad irrefutable). En ese claro/oscuro transitara la posibilidad de una crítica, siempre falsable porque es de complejidad infinita imposible de ser captada de manera absoluta y transparente por la inteligencia de la condición humana.

[5.76] Remontémonos hasta el pensamiento sobre el concepto de dialéctica en Aristóteles (384-322 a.C.)[104]. Para el Estagirita los primeros principios de la ciencia o la demostración, por ser los primeros, no pueden demostrarse[105] sino solo mostrarse. Pero su mostración despende del método que él denomina dialéctico. El comienzo entonces de la dialéctica, que por ejemplo estudia en *Los tópicos.* Aristóteles explica que "el tema de este tratado es el de encontrar un método (*méthodon*) que nos permita argumentar acerca de todo problema propuesto, partiendo de lo comprendido cotidianamente (*éx endóxon*)".[106] Y esto porque los primeros principios deben ser válidos, no por ser demostrado (porque son el principio de la demostración). La pregunta es: ¿de dónde parte su validez? A lo que Aristóteles responde: "Son *éndoxa* [lo comprendido cotidianamente] las opiniones sostenidas por todos los seres humanos, por la mayoría o por los sabios, y, entre estos últimos, sea por todos, por la mayoría o por los más notables e ilustres".[107] De manera que la validez del "principio de universalidad" (kantiano) se alcanza no por la certeza de la verdad incontrovertible, sino por un enunciado con una cualidad cuantitativa (de grado entonces según la *Lógica*

---

[103] *Ibid.*, p.118; p. 119.
[104] Véase mi obra *Método para una filosofía de la liberación,* 1974, § 1 (pp. 17s ss.).
[105] Lo de-mostrable (*apodeixis,* es decir, apodíctico) es lo que se *muestra-desde* algo anterior: el principio. Pero el primer principio, por su propia definición de ser el primero, es in-demostrable, o habría que remontarse al infinito y no habría de-mostración posible.
[106] *Los tópicos,* I, 1, 100, a 18-b 23.
[107] *Ibid.*, I, 4, 101, b 11-13. El tema puede ser considerado en mi obra citada, cuestión que no me extenderé aquí.

hegeliana), del juicio autorizado, que crea o logra una validez hegemónica intersubjetiva en la comunidad de los interesados o concernidos por la temática, que en la formulación apeliana (de Karl-Otto Apel) se alcanza por una participación igualitaria sin coacción ni violencia de los concernidos teniendo los mismos derecho a la indicada participación en el emitir su opinión (*dóxa* en griego, de donde deriva *éndoxa*).

[5.77] En el caso de una emoción o sensibilidad como la estética (de la *áisthesis*) la validez o consenso se alcanza no en un juicio teórico conclusión de un argumento cognitivo, sino en el acuerdo o consenso de que tal emoción ante una obra de arte es bella por haber sentido, gustado, palpado cada participante una emoción estética semejante, es decir, la que produce ante la cosa real bella. Esa coincidencia no es teórica sino de la sensibilidad, pero por ello no es menos consenso, acuerdo de haber logrado la validez del juicio de gusto, es tético o de belleza (según la descripción que hemos dado de belleza, por su contenido). No es entonces solo la solución aristotélica dada en la ética, donde el Estagirita indica que ¿quién sabe que alguien tiene la virtud práctica o *prudencia* (*sophrosyne*)? A lo que responde: "otro prudente". Esta solución sería individualista. Mientras que se situamos la respuesta intersubjetivamente la respuesta sería: "El consenso intersubjetivo de la comunidad de los prudentes". Que sería la respuesta misma de Kant que no advierte, como hemos demostrado en la *Ética de la Liberación*, que para llegar al acuerdo a partir de una encuesta inductiva Kant debe primero aceptar que la opinión de cada participante debió juzgar el *contenido* material de justicia del acto que se considera (por ejemplo, preguntarse si dar una limosna es bueno o no) para alcanzar el acuerdo intersubjetivo formal (segú el principio de universalidad). Lo mismo en la estética. La comunidad está de acuerdo que la obra es bella válidamente (es decir, formalmente para todos), pero habiendo previamente cada participantes dado un juicio material o de contenido que para ella o él la obra es bella) alcanzando así la validez de la comunidad. No es un puro enunciado individual sin ningún principio (contra Kant). El principio determinante es el consenso válido de la comunidad en el *hecho* de que la mayoría cualificada intersubjetiva coincide en que el sentimiento ante la obra de arte es estético y positivamente bello (o no); es decir, es válido y por ello compartido (no como una conclusión cognitiva de un argumento, pero tampoco como una ocurrencia individualista escéptica sin racionalidad alguna[108]).

[5.78] Repasando. La pretensión de validez, abierto a la refutación o la invalidación de la comunidad racional pero en el campo de las emociones o la sensibilidad, que no argumenta sino coincide en un semejante sentir (*feeling* diría Antonio Damasio o X. Zubiri)), es decir, a la falibilidad del crítico conocedor de sus limitaciones con respecto a toda obra de arte, ya que la creatividad de la obra de arte se hunde en el insondable misterio de la emotividad de la subjetividad sensible del creador, que ella o él mismo no puede frecuentemente explicar las fuentes que inspiraron el descubrimiento que, como desde la nada de lo dado (auténtica creación *ex nihilo*) solo descubre aspectos del misterio de su propia subjetividad creadora. Debemos entonces situarnos, como en un muy especial *locum enuntiationis* dentro de la imposibilidad de un acuerdo *unánime y absoluto* acerca del significado, del sentido de una

---

[108] Veremos posteriormente (en la *tesis 6.1*) como el *sistema* estético puede invalidar fetichizando una propuesta como válida, no habiendo cumplido con las condiciones materiales de la indicada validación. Invalidar no es lo mismo que falsar, así como validar no es lo mismo que probar la verdad (es decir, verificar).

obra de arte. Solo hay una pretensión de validez (*Geltung Anspruch, validity claim*) autorizada intersubjetivamente que nunca debe identificarse con la verdad. La verdad probada por un proceso de verificación, como actualización *cierta* (es decir, con certeza indubitable) cerebral de la cosa real (*dixit* X. Zubiri) es imposible de alcanzar en la estética (pero no por falsa o simplista manera secundaria de racionalidad, sino, al contrario, por ser un tipo supremo y más complejo (que la mera realidad de la empiria matematizable) según el principio de imposibilidad (definido por Fanz Hinkelammert) de la *conditio humana*. Pero no afirmamos por ello que haya una total imposibilidad escéptica del juicio autorizado del arte, es decir, que se afirme una incomunicabilidad absoluta, pero tampoco que haya un juicio *cierto* fruto de un proceso de verificación explicativo empírico que llegue a una certeza propia de las ciencias empíricas. Hay siempre un claro-oscuro de incertidumbre de la aceptabilidad intersubjetiva (validez), es decir, una *aproximación* del juicio del gusto y de la belleza al intentar describirlos (tanto el gusto como la belleza) en su sentido más profundo.

[5.79] Pero, por otra parte, sin crítica alguna de la obras de arte estas no alcanza su plena realización según la válida opinión de los románticos, porque no se contaría con la aceptación comunitaria. Se trata de obtener una mínima aceptabilidad intersubjetiva que debe ser reconocida en la historia del arte, con la respectiva biografía del artista y de su lugar en la historia del arte de su pueblo, y de allí de su región y de la historia mundial en el caso que lo merite. *Sin crítica alguna la obra de arte se disuelve en el no-ser*, y es lo que acontece en el caso de la exterioridad nunca juzgada ni valorada de las obras de arte en la colonialidad del ser de las obras de arte en el Sud global, del mundo explotado, dominado y despreciado. Es necesario inaugurar escuelas de críticos de las obras del arte para que las obras de arte "entren" en el reconocimiento de la creatividad artística milenaria y actual del indicado Sud global (como expondremos en la *segunda constelación* de la estética, desde las *tesis 7* en adelante). Valdría todavía una última cita de Benjamin:

> "En este sentido, la historia de las obras preparan su crítica, y por eso mismo incrementa su fuerza la distancia histórica. Si, a modo de símil, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista se halla ante ella como un químico, el crítico como un alquimista. Mientras que para el primero sólo la madera y la ceniza resultan objeto de un análisis, para el segundo únicamente la llama misma contiene el enigma: *el de lo vivo*. Así, el crítico pregunta por la verdad[109], cuya llama *viva* sigue ardiendo debajo de los pesados leños de lo sido y la liviana ceniza de lo *vivido*".[110]

El alquimista toma la plata y la transforma en oro. Pero cuando esa crítica es aún más creativa (como lo veremos desde la *tesis 9*) el oro será transformado en diamante.

[109] Benjamin no distingue todavía entre validez y verdad, pero es una discusión teórico epistemológica que dejamos aquí de lado.
[110] *Ibid*., I/1, p. 126; GS, I/1, p.127 ss.

TESIS 6

RELACIONES DE LOS CAMPOS Y SISTEMAS ARTÍSTICOS CON OTROS CAMPOS Y SISTEMAS

[6.1] *De los campos a los sistemas artísticos*

[6.11] Hay una progresión en simplificación y concreción. El *mundo* cotidiano es el nivel ontológico punto de partida y fenomenológicamente el más complejo. El *campo* estético (como todos los campos) es un corte o abstracción de dicho mundo como totalidad de sentido y que circunscribe actividades particulares, distintas entre ellas con una semejanza analógica.[111] Hablamos así el campo político o el campo estético. Mientras que, siguiendo a un Niklas Luhmann, nos referiremos a sistemas estéticos de manera muy distinta. El sistema, en el sentido que ahora adoptamos es un sistema social, más precisamente una sociedad (*Gesellschaft*), aunque en un grado de menor organización podría denominarse en algunos casos una organización (*Organisation*).[112] El artista produce una obra de arte, pero ¿cómo llega a un posible espectador, o a un comentarista de obras de arte? ¿Cómo merece que un crítico de arte lo tome en cuenta, use su tiempo en estudiarlo y criticarlo (en su sentido positivo o negativo)? ¿Cómo puede vivir de su tan arriesgada profesión, lo que le lleva frecuentemente, para guardar su libertad, sumirse en la pobreza o em la bohemia como signo de la autonomía de su vocación?

Diagrama 6.1
Distintas totalidades con grados diferenciados de complejidad

Mundo cotidiano	<	Campos particulares	<	Sistemas institucionales o
más complejo		más simples		sociedades instrumentales

[6.12] Esto nos explica, en cierta manera, la rebelión de los grandes artistas que no quisieron rendirse a la lógica de los sistemas estéticos, que viven en torno a las grandes obras pero desprecian a las no explotables, no utilizables a los fines de dichas sociedades (léase: empresas) que usufructúan el talento de artistas *consagrados*. Y usamos la ambigua palabra de “consagrados” que significa, exactamente, aquellos que han logrado entrar al círculo de los que han alcanzado un nombre apreciado y reconocible después de arduos trabajos inevitables, y a veces no legítimos (por parte del artista o de la empresa promotora), que pueden alejarlas/os del sincero proyecto de crear obras que los apasionan, sea cual fuere el destino de la opinión del juicio de gusto que despierten.

[111] Véase sobre el tema en Dussel, 2006, 1.2; y en Dussel, 2009, *Política de la liberación*, § 16.
[112] N. Luhmann, 1987, *Soziale Systeme,* 1, p. 16.

[6.13] Los sistemas sociales institucionales al servicio de las artes, pero que frecuentemente se sirven de las artes y los artistas, permiten a las artes populares (que en el caso de la música atrae a miles de jóvenes en festivales de orquestas como las del jazz, que adquieren fama y adherentes) y del artista singular llegar a millones de seguidores. Se trata de una cultura de masas, y muy especialmente en la Era digital. Ya W. Benjamin se levantó contra ciertas prácticas que se desarrollaban en su época en un artículo sobre *La obra de arte en la Edad de su reproductibilidad técnica.*[113] La reproductibilidad (*Reproduzierbarkeit*) que se aumentará al infinito en la Edad digital. Benjamin protesta en cierta manera a la pérdida del *aura* de la obra original. Ya con la imprenta la literatura había entrado siglos antes a la Edad de la reproductibilidad de la obra poética y de prosa, la novela moderna. Sin embargo cabe preguntarnos: ¿pierde la obra original su aura por la reproductibilidad o muy por el contrario se gana al poder acceder multitudes a las obra de arte, en especial, por ejemplo, con la música gracias al antiguo gramófono o el disco, u hoy con las grabaciones que pueden oírse en celulares en medio de los ruidos en un metro?, ¿son ventaja o alienación para el arte? Pareciera que una cierta interpretación oligárquica oculta la universalización de la obra de arte. Recuerdo haber estudiado historia del arte egipcio a mis catorce o quince años en una historia de varios voluminosos y bien impresos libros de gran formato en colores, con muy buena calidad de reproducción. Cuando años después recorrí el Nilo en barco y visité los templos de Karnak y Luxor, mi emoción ante tan majestuosas obras no lograron borrar la impresión que me habían causaron contemplarlas, bien explicada por el profesor de historia del arte en mi Mendoza originara argentina, muchos años antes extasiarme ante esas mismas obras bellísimas de arte. Las reproducciones contempladas en mi primera adolescencia (la *Reprodukbarkeit* fue anulada por la imaginación creadora que no perdió el aura de esa obras al no poder todavía vivir los originales) fueron determinantes en el descubrimiento de dicha obras, a partir de meras reproducciones en las que no habían perdido su esplendor esos monumentos, que Benjamin reclamaba para ellas..

[6.14] Los sistemas en los que se apoya la profesión del artista, como *modus vivendi*, es decir, como manera de sobrevivir cotidianamente, producirá una transformación de la vocación artesanal del orfebre a la profesión de artista, que se producirá a comienzo de la modernidad en lugares como el Renacimiento italiano, donde el sistema de la sobrevivencia del artesano dependía de la Iglesia o del Sacro imperio romano, y que será reemplazado por el sistema de los mecenas burgueses del naciente capitalismo en Bologna, Venecia, Nápoles, Amalfi o Génova, que permitían a los nuevos artistas (que lentamente dejaban de ser artesanos calificado) vivir de manera honesta. Aunque aún los mejores no dejaban de sufrir las penurias de la inestabilidad del lugar social del artista entre los sistemas normales de ganarse la vida. Quedaba ya lejano el Egipto, donde el gran arquitecto del Estado era la segunda autoridad en el ejercicio del poder, ya que para el Faraón era más importante la memoria de su reinado que sería contemplado por milenios junto a las riveras del Nilo por fastuosas obras, que el corte tiempo en que ejercía efectivamente el poder. El gran arquitecto dominaba las inundaciones del rio sagrado, realizaba caminos, diques, puente, grandes edificios, pero sobre todo monumentos como las pirámides y las esculturas de los indicados faraones como testimonio ante los seres humano y los dioses eternamente. De la misma manera entre los chinos con sus obras arquitectónicas (como los miles de kilómetros

[113] Véase Obras, I/2, pp.11ss; *GS,* I/2, pp. 431 ss.

de sus murallas para protegerse de los Mongoles del norte), o los kalifas con sus palacios, mezquitas y espejos de agua, que sublimaban con esa agua donde se reflejaban las obras de arte, fantaseada como el agua sagrada para los habitantes de los desiertos que soñaban con los oasis "donde manaban leche y miel". Obras inspiradas en las bóvedas romanas superadas por la cultura bizantina cristiana, madre de la civilización islámica. De la misma manera entre los mayas, los aztecas y sus *tlamatinime* o los incas con sus *amautas*, educados en estrictas escuelas donde aprendían a pintar sus códices en corteza de (sus mitos, sus tradiciones y la organización de sus sistemas político y económico) y sus *quipus* (entre os amautas quechuas o aymaras), verdaderos artistas de altísima calificación, con un arte matemático y astronómico de gran precisión.

[6.15] Veamos algunos sistemas actuales articulados a las obras de arte, que pueden estar a su servicio, o, por el contrario, subsumen la obras de arte dentro de objetivos que las utilizan para cumplir fines extraños al arte, es decir, que de alguna manera explotan las obras de arte. Todas estas instituciones sociales integran a artistas en sus actividades, donde estos encuentran un *modus vivendi*, pero por otro lado colaboran a las finalidades de las sociedades o instituciones que de alguna manera explotan la creatividad del artista

a. Los Museos nacionales, regionales, por campos particulares de artes (como museos de barcos, de máquinas industriales o agrícolas, etcétera). La Modernidad europea inventó los museos de obras de artes, compuesto principalmente con obras de arte extraídas de los países del Sud global constituidos como colonias. El Estado metropolitano o imperial mostraba a los suyos y los extraños su poderío militar y cultural al exponer las momias egipcias, el conjunto escultórico efectuado por Alejandro por la victoria de Samotracia, etcétera. Nacieron así museos en Londres, en el Louvre de Paris y posteriormente en Berlín. Es donde se exponen las obras de arte de toda la humanidad, que culmina en Europa, y en general muestran las esculturas de la llamada Antigüedad y el arte clásico greco-romano según la interpretación del romántico Joachim Winckelmann (1717-1768). Hoy se generalizan para dar esplendor a los Estados nacionales, de los países islámicos y en China, después de la aniquilación producida por la Revolución Cultural de Mao Tse-tung, que consideró decadente todo el arte de los emperadores chinos. Tienen en gran medida una significación geopolítica y al comienzo eurocéntrico, como veremos. En México el impresionante Museo de Antropología de concebido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (inaugurado en 1964), arquitectura contemporánea digna contraparte del acervo que contiene el impresionante museo. Por su parte, el turismo impulsa también las restauraciones de las obras de arte, en especial de la arquitectura, pero igualmente todas las restantes. Por ejemplo, en Pompeya se restauran los frescos romanos.

b. Empresas constructoras e inmobiliarias (ligada a la arquitectura urbana, estatal, hospitalarias, escolares, etcétera). Son una verdadera potencia económica que domina el desarrollo edilicio de la mayoría de las urbes del globo. La arquitectura participa en este sistema, pero frecuentemente es dominado por él, por los capitales que se mueven en torno a bienes raíces.

c. Empresas de diseño de instrumentos de los más diversos usos (como el styling en la industria automóviles, aviones o barcos, hasta utensilios de cocina u ornamentación en el hogar, o la contratación de artistas diseñadores por la fábrica italiana Olivetti para modernizar sus máquina a escribir portátiles). El artista diseñador tiene en el presente una presencia universal porque debo embellecer, como veremos, las mercancías puestas a disposición del comprador en el mercado.

d. Empresas cinematográficas (Hollywood / Bombaywood) que crean por su temática el sentido común de las poblaciones urbanas, produciendo influenciadas hasta por los servicios de inteligencia geopolíticamente en tiempos de la Guerra Fría los enemigos en la competencia económica, política y hasta militar. El antiguo actor de teatro se ha transformado en algo mucho más complejo en el actor de cine (cuestión tratada igualmente por W. Benjamin), y es parte del sistema cinematográfico que permite una expansión mundial del arte de la representación que nació ya en Grecia y sus magníficos anfiteatros.

e. Empresas musicales de grabaciones o de reproducción electrónica. Lo que en el pasado eran empresas de discos, gracias al sistema gramófono de Thomas Edinson para grabar música, ha sido popularizado y multiplicado por millones de reproducciones sonoras, musicales, populares, clásicas, y de todo tipo por el sistema digital. Nunca en la historia la humanidad ha oído y vibrando al ritmo de la música como en el último decenio, en especial en la pandemia que ha padecido el género humano.

f. Empresas editoriales trasnacionales, nacionales, regionales (de libros, diarios, revistas de arte). El artista de la palabra depende del lector, es decir del texto que contiene el relato de la obra literaria o poética. Depende enteramente entonces del sistema que permita al lector interpretar la obra a partir del relato de un escrito. Los grandes editores acaparan entonces y promueven (y hasta imponen) a los autores considerados importantes. Son la excepción un desconocido autor empobrecido de tanto exclusivamente escribir que, no teniendo dinero para enviar íntegra su obra por correo de México al editor de Buenos Aires, pudo pagar solo enviando la mitad del escrito para ser dictaminada su edición. Y, en efecto, fue suficiente para que la Editorial Sudamericana publicara *Cien años de soledad*. De un golpe García Márquez entró directamente en el *sistema*. ¡No es lo acostumbrado! Ligado a la edición se encuentran empresas de propaganda, diseño, reproducción de carteles, etcétera, que los artistas necesitan también.

g. Empresas trasnacionales de moda del vestido, trasnacionales de cosméticos, trasnacionales, nacionales y regionales de restaurantes del arte culinario; empresas de artes tradicionales de tejido, de cerámica, de alhajas, etcétera, son igualmente necesarias para ciertas artes particulares, que pueden lanzar a grandes (y no tanto) obras de arte.

i. Mercados especializados en venta y compra de obras artísticas. El tema no necesita explicación. Es el momento de la comercialización de las obras de arte consagradas (por mérito propio o promovido artificialmente).

[6.16] Los *sistemas* indicados, y muchos otros que pudieran describirse, rodean a las obras de arte y los artistas, con un aura que se da naturalmente por la fuerza misma de la belleza de la obra o por las maquinaciones que algunos artistas inescrupulosos o los mismos sistemas auto-fetichizados pueden crear para su beneficio, pero que efectivamente se refieren a las obras de arte sin significar necesariamente su esencia de belleza. De lo que se trata, sobre todo para la o el joven artista es poder producir la obra de arte, que es su vocación y el contenido de su vida, y, frecuentemente, es muy difícil porque la vocación de artista no tiene garantizada un *modus vivendi*. En mismo prodigio, virtuoso, triunfador música desde su niñez muere sin recursos para pagar una celebración funeraria en el momento de su muerte. Amadeus Mozart no había tenido un sueldo suficiente y seguro de por vida. Es decir, no había *entrado* en ninguno de los *sistemas* del arte de manera normal. Era al final un exitosísimo artista no apoyado en ningún sistema que le garantizara su existencia. Claro que la mayoría no logra siquiera el reconocimiento del valor de su obra, lo que es aún peor. Esto nos indica la tragedia frecuente de no contar con el apoyo o con la

ayuda de un *sistema* instrumental que de posibilidades de realizar la vocación artística de manera humana, justa, feliz. Solamente deseamos indicar aquí la frecuente contradicción de la acción artística y su no articulación con un sistema que le permita realizar en plenitud su vocación creadora.

[6.17] Hay entonces condiciones intersubjetivas del *entrar* de un modo singular o colectivo popular a un sistema hegemónico de obras de arte. Ver desde la *tesis 8* la cuestión del fetichismo, sea parcial individual o colectivamente del entrar a un sistema. Cuando se llega, por ejemplo, a hegemonizar una moda del vestido como Christian Dior, que no era todavía aceptada en sus orígenes con validez universal en la cultura dominante, permite un cierto monopolio estético. Hay muchas maneras de situarse dentro de un sistema estético. El que maniobra astutamente para ser aceptado sínicamente; el que no deja entrar a posible competidores deshonestamente; el que lo hace tardíamente; el que fracasando durante la vida (como un van Gogh) es reconocido *post mortem*; el que permanece ignoto y desaparece sin dejar rastros, y los que *entran merecidamente* por su propia obra que se impuso por su dignidad, contenido y reconocimiento. En todo ello juega una función central la crítica estética en cada caso, que de todas maneras sigue una cierta aceptación *a priori* forjada por un proceso semejante a los descritos.

[6.2] *Cruces de campos y sistemas artísticos con campos práctico*

[6.21] Quizá lo más difícil de situar en la problemática actual de la estética es el cruce de los otros diversos campos[114]. El romanticismo alemán intentó mostrar la prioridad de la estética sobre la ética, enseñando que por la estética el ser humano puede cumplir las exigencias de la razón práctica, la felicidad, la perfección del bien y la justicia (relacionando así la *Crítica de la razón práctica* con la *Crítica del juicio*, pero dando prioridad a la segunda). Otros en cambio, dan prioridad a la razón política, económica o ética, y sitúan la estética como un medio de realizar la justicia o un mejor orden futuro histórico-político. Se trata de una elección desde una última instancia: estética o práctica (y entre esta la la política, la economías, la ética, etcétera). Y bien, pasando al tratamiento del tema debe decirse que el cruce del campo estético con el político, económico, ético y otros permitirá a la estética subsumir las categorías de estos campos prácticos, y gracias a lo cual la estética se aproximará a su producción histórico-concreta.

[6.2] El campo artístico y sus sistemas, los artistas solitarios o colectivamente, determinan y son determinados por otros diversos campos prácticos o teóricos que no son estéticos. No son determinaciones en última instancia (como opinaba un cierto marxismo economicista), sino que son cruces o usos que hacen presente lo estético en acciones o campos que no son intrínsecamente artísticos, pero que usan de las cualidades de lo estético, la belleza correspondiente, para otros fines, lo que no es un uso indebido sino normal (ya que se trata de una finalidad propia de lo artístico en tanto embellece todas las actividades humana), aunque puede ser una práctica criticable éticamente. En el caso del diseño (*design*) sea industrial, de la comunicación y de otros tipos la determinación de la belleza se intenta de

---

[114] En este caso el campo de la estética es uno en general, pero tiene sub-campos como la pintura, la arquitectura, la música o la literatura, que quedan englobados en el campo estético general. Véase una introductoria representación en el *diagrama 3* indicativo de la cuestión.

manera directa, ya que se modifican los instrumentos dándoles una función anatómica, morfológica al utilizando medios estéticos. En Suecia se ha desarrollado el diseño de utensilios para el arte culinario (cuchillo, tenedor, cuchara, vaso, plato, etcétera) que es algo más de una mera presencia de belleza extrínseca en el instrumento, sino que lo transforma en una verdadera obra de arte. En este caso no es solo la presencia de lo estético en un instrumento (como puede serlo en una tenaza, destornillador o martillo), sino que cambia su naturaleza: al ser un bello cuchillo o tenedor, con un estilo y formas nuevas es ahora una verdadera obra de arte.

[6.3] Ahora desearíamos referirnos a un uso cotidiano, normal del instrumento, pero que es modificado por el artista para que cumpliendo su finalidad pragmática, al mismo tiempo agrade o guste (con gusto estético) a la vista (facilitando la interpretación semiótica del instrumento) y al tacto (en su suavidad, y adaptado a la morfología anatómica de la mano con la que se manejará el útil).

[6.3] *Arte y política*

[6.31] De lo que se trata en nuestro caso es de pensar un campo estético en donde no se pretende partir de una última instancia, sino comprender más bien la mutua determinación de un campo sobre otro que en el proceso en espiral se encuentra por su parte determinada y es determinante de los otros campos siguiendo el desarrollo de dicha espiral. Es decir, el campo estético puede (y es inevitable) estar determinado por el campo político. Los frescos de los grandes muralistas mexicanos, como los de Diego Rivera o José Clemente Orozco, en que las obras de arte expresan una interpretación de la historia de un pueblo oprimido y en proceso de liberación, tienen un significado político. Lo mismo podría decirse de la pintura de Francisco de Goya, que de retratista funcional al sistema monárquico de la familia real borbónica se transforma en sus obras cumbres, donde se compromete con los eventos políticos contra la invasión francesa del 5 de mayo de 1808, como en su pintura de *Los fusilamientos*, o en la expresión del estado de rebelión del pueblo español ante la ocupación napoleónica en el cuadro de *El Coloso*[115], donde el pueblo español se levanta sobre los Pirineos mostrando una figura aterradora. Sus *Pinturas negras* expresan a un pintor obediencial a los sufrimientos y a la fealdad cotidiana de ser el mismo pueblo que podía surgir como un gigante en la defensa de la patria, pero vivir habitualmente en la oscuridad de la dominación. Los dos Goyas, de la familia real y de los dolores del pueblo, muestran ejemplarmente el compromiso estético determinado por exigencias normativas de la ética, la política y hasta de la economía (en la pobreza expresada en el horror, aspecto contrastante a la belleza de las infantas o la *Maja desnuda*). La determinación del campo político sobre el campo estético de la obra de arte es evidente, mostrándose así que la obra de arte, en este caso la pintura de Rivera o de Goya son una mediación de fines políticos, porque la integración en la obra de arte que toma como tema un acontecimiento político en el que el pintor está comprometido con sus pueblo y expresa bella o estéticamente ese contenido histórico político, es esencialmente una obra de arte. No es que el arte tenga una función política, sino que ciertamente presenta el acontecimiento revestido del aura de la belleza que el artista sabe objetivar. Lo mismo puede indicarse sobre el cuadro cubista de P.

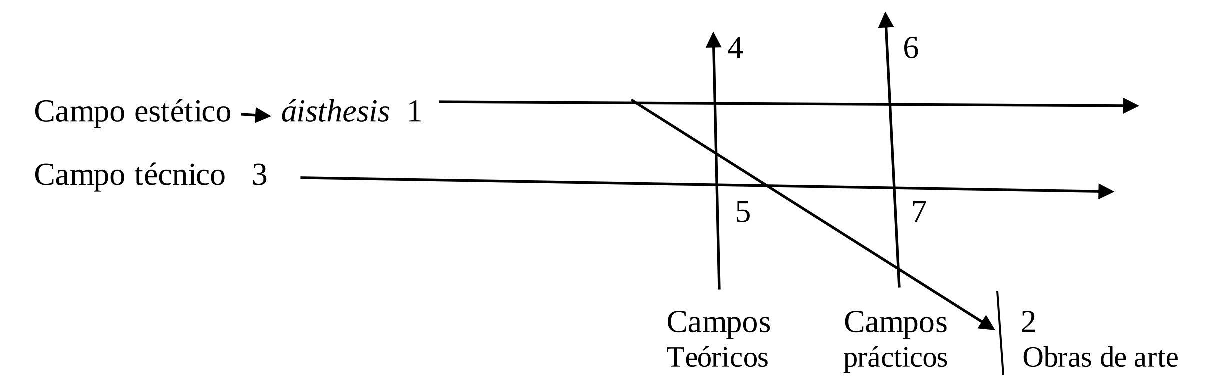
[115] Atribuido a algún cercano pintor del grupo de Goya.

Picasso acerca del bombardeo del pueblito vasco de Guernica, donde es ahora un caballo el que manifiesta el dolor del experimento guerrero que presagia la Segunda Guerra mundial.

[6.32] El arte produce en el espectador la experiencia del *áisthesis* que emotivamente refuerza con belleza la relación afirmativa de la vida en un doble sentido (como belleza de la obra y como acto heroico bello de un pueblo). Se trataría del cruce representado por los *números 6* y *7* del *diagrama 6.8*, donde la *áisthesis* y la obra estética potencian el significado de un evento político; es decir, el evento político goza de una valorización que el aura de lo bello agrega al acontecimiento.

[6.33] Lo contrario sería el triunfo de un artista que usa la política como un peldaño para el propio encumbramiento. Inevitablemente se utilizan mutuamente pero no son por su naturaleza última instancia del otro campo. Ni el campo estético es mediación de lo político; ni lo político esencialmente determina a lo estético, aunque puedan instrumentarse recíprocamente, en concreto y frecuentemente, de manera instrumental. Como cuando los artistas (bajo las órdenes del arquitecto Pepep ?? , responsable de la comunicación y publicidad del régimen nacional socialista) preparaban las grandes manifestaciones del nazismo en Alemania, en las concentraciones por ejemplo de Nüremberg, con alarde de estructuras estéticas, iluminación con reflectores, multitudes disciplinadamente formadas, música que usaba las obras de Richard Wagner con el sonido preferencial de la estridencia de las trompetas, textos con referencia a Nietzsche, todo lo cual creaba el aura de sacralidad extraída de la estética que la política necesitaba. Era un uso fetichista del arte.

Diagrama 6.3
Cruces de campos y sistemas estético, prácticos y teóricos



> Aclaraciones del *diagrama 6.3*: 1. *Áisthesis*. 2. La “obra de arte”. 3. El momento técnico del arte. 4-5: cruces con las teorías: la historia, la estética empírica, y otras, y la filosofía de la estética (de la *áisthesis* y de la obra de arte). 6-7: Determinaciones de la estética con éticas, políticas, económica, y otras.

Este simple diagrama servirá para ordenar la complejidad visual de ñas múltiples relaciones que iremos describiendo.

[6.4] *Arte y economía capitalista*

[6.41] El tema central se sitúa en un punto preciso. Es sabido que la mercancía tiene un valor de uso, la utilidad. Además ese valor se transforma en valor de cambio para poder intercambiar una mercancía por otra; y sería el valor de cambio. Jean Baudrillard en su obra *Crítica de la economía política del signo*[116] muestra que la mercancía podría tener un tercer tipo de valor: el *valor de signo*. Se trata que en la lógica de la *moda*, mecanismo del mercado capitalista que parte del lujo (como ya lo mostraba Wernar Sombart en su obra *Lujo y capitalismo*), la burguesía quiere mostrar su éxito a través del lujo. El lujo significa ser apreciado, y envidiado, por ostentar antes que nadie una mercancía cara y deseada por los competidores (por los que no pueden todavía costearla). Cuando se impone masivamente es el fenómeno de la moda. La moda destruye el valor de uso de un útil (el zapato puede estar impecable pero no puede mostrarlo porque "no está de moda", es decir, es antiguo y ha perdido *significació*n de diferencia, de *signo*). Son los artistas los que crean bellas mercancías novedosas en todas las ramas de la producción, de la ropa o el perfume, del auto o el avión, y en la totalidad de las mercancías que invaden el mercado. Repitiendo. La moda, construida sobre la novedad estética de las mercancías como signo de superioridad (de la clase, de la raza, del más rico, etcétera), aumenta la venta de los productos, es decir, aumenta la tasa de ganancia (*rate of profit* diría K. Marx). La economía determinaría a la estética como un medio para su fin.

[6.42] De igual manera, por ejemplo, el campo económico y técnico puede determinar y ser determinado por el campo estético. En la arquitectura la comunidad puede sugerir los materiales constructivos, las reglas culturales en vigencia de los grupos populares, que bajan los costos y usan los materiales del lugar, ateniéndose a ciertos principios técnicos que aunque sean mejorados inspirados en otras experiencias, y guarden coherencia cultural con el entorno. Y de nuevo, habrá que aplicar principios *críticos estéticos* para que las comunidades oprimidas o excluidas puedan recibir el beneficio de la belleza en sus espacios arquitectónicos de todo tipo. La especial atención a esos grupos más pobres es el fruto de la intervención de una Economía de la Liberación.[117]

[6.5] *Arte y compromiso ético*

[6.51] De la ética y la estética se podrá descubrir el hecho de que todo campo o sistema histórico queda mutuamente determinado por todos los demás. Así Irael Martínez Ruiz[118] nos muestra la experiencia de una Junta del Buen Gobierno de la Realidad (comunidad zapatista en Méx1co):

---

[116] Véase *Crítica de la economía política del signo,* Siglos XXI, México, 1974.
Véase *Crítica de la economía política del signo,* Siglos XXI, México, 1974.
[117] Véase mi obra *16 tesis de economía política*, Siglo XXI, México, 2015, donde también estudio la intervención de los principios normativos en la economía, que pueden por su parte ser subsumidos en la estética. La economía determina ciertamente a la estética. El esplendor de las pirámides de Egipto fueron posible por el inmenso trabajo de esclavos y por altos tributos de los campesinos del Nilo.
[118] En su obra *La praxis del arte contemporáneo en Chiapas,* Tesis de Maestría de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapa (México), marzo de 2017.

> "Una cosa queremos compartir[119], es sobre los murales que para nosotros son muy importantes. Porque es otra forma de expresar o contar nuestra historia. Aunque al principio tuvimos problemas, porque los hermanos y hermanas pintores llegaban a pintar lo que ellos querían o pensaba, pero nos dimos cuenta que al final no le entendíamos porque solo ellos sabían lo que iban a mostrar […] . Después se les pidió que *juntos* se haga lo que queremos expresar. Entonces empezaron a formar equipos de muralistas. Ahora nosotros, o sea el *pueblo*, es el que dice qué es lo que quiere que se pinte, para que a cualquiera que llegue a visitarnos podamos explicarles lo que significa".[120]

Expresado lo mismo por Alessadro Zagato en el relato de Natalia Arcos de la siguiente manera:

> "Supe que llegaron *ciertos artistas extranjeros* (aunque mexicanos, extranjeros para los indígena) a pintar en un Municipio Autónomo [zapatista] y que no pudieron hacer su proyecto original, porque la comunidad les pidió otro lenguaje pictórico que fuera comprendido por todos ellos". [121]

[6.52] Este contar con el acuerdo y con la colaboración de la comunidad expresada pictóricamente es lo que René Mancilla, arquitecto tantas veces premiado por su obras entre las comunidades originarias del desierto de Atacama en Chile, llama los *Códices arquitectónicos* dibujados por la comunidad que vivirá en la obra que se construye: es decir, es a partir de esos Códices producidos consensualmente a partir de los cuales el equipo de arquitectos diseña definitivamente casas, escuelas, edificios públicos, plaza recreativas y con los materiales tradicionales (mejorados) y desde el tipo de belleza tradicional pero novedosa, creativa, creciente. El consenso de la comunidad es el origen de a obra estética diseñada.

[6.52] Cuando en la Política de la Liberación descubrimientos en torno al 2006 sobre la concepción de la política desde la noción de *poder obediencial*[122] (enunciada por el FZLN en Chiapas y por Evo Morales en Bolivia, y posteriormente por Andrés Manuel López Obrador en México), de la misma manera ahora se capta el principio fundamental (normativo, ontológico y meta-físico, esto último en el sentido levinasiano) de una Estética de la Liberación. Lo que llamaremos *estética obediencial* (analógica al *poder obediencial* de la política) enuncia la hipótesis originaria de estas tesis. De paso supera con creces la estética kantiana de los genios artistas, y del mismo H. Marcuse que en *Eros y civilización* que sitúa la novedad estética en la imaginación de los artistas (individuales), ambas visiones la de Kant, y en gran parte de la Escuela de Frankfurt, están limitados por el individualismo metafísico moderno y por la incomprensión de la historia mundial de la estética. Por ejemplo, las grandes obras arquitectónicas de la humanidad, los jardines colgantes de Babilonia, las Pirámides egipcias, el Partenón ateniense, la tumba romana de

---

[119] La lengua es la propia de castellano guardando modismos del siglo XVI.

[120] *Op. cit.*, pág. 113. Hemos modificado algo el texto.

[121] "Notas sobre estética y política en el movimiento zapatista", en revista *Rufián* (México), enero (2014), p. 17.

[122] Mi *20 tesis de política* (Siglo XXI, México, 2006, en inglés en Duke University Press), tesis 4.

Adriano base de las basílicas bizantinas, y éstas del arte musulmán de las mezquitas, los templos hindús de Madurai o los ya islámicos de Agra (como el Taj Mahal), la arquitectura china, las iglesias góticas de la cristiandad latina (en el esplendor de la catedral de Köln), las pirámides aztecas o las mayas, la precisión de las murallas de Sacsayhuaman de Cuzco, etcétera, fueron obras de genios o de pueblos. ¿No eran acaso, como exige la autorizada comentadora zapatista, obras de arte comprensible para el pueblo porque creadas por ellos? Lo grandes artistas genios de esas culturas ¿no fueron acaso observadores y productores *obedenciales que* supieron expresar la estética del pueblo, de las comunidades, de las pequeñas y grandes culturas que son fruto comunitario de expresión de un tipo de belleza que surge del consenso de sus miembros durante centenas y hasta miles de años?

[6.53] La ética le permite a la estética subsumir principios normativos (como exigencias éticas universales válidas para las culturas particulares),[123] que fortalecen los principios propios de la estética. Según el principio material o de la obligación en todo acto de la afirmación de la vida humana, la estética gana en claridad y voluntad ya que partiendo del descubrimiento de la belleza como la *disponibilidad* de las cosas reales y las obras de cultura como mediaciones adecuadas para la vida, según la *áisthesis*, ahora se exige deónticamente practicar la acción estética para afianzar la Voluntad-de-vida (*Lebenswille*), que es también el contenido de la misma estética.

[6.6] *Arte y géneros*

[6.61] Si hemos visto que en los animales es frecuentemente el macho el más bello, como el pavo real, para cautivar a la hembra, en la Modernidad occidental se asignó a la mujer burguesa el rol de aparecer con plena belleza en la relación de pareja. No ha sido así en otras culturas ni siempre. La pregunta entonces se dirige a la causa de esa asignación del "seco bello". Pareciera que es una invención del *masculinismo tóxico* propio de la indicada Modernidad que es vulgarmente denominado machismo. Hay, evidentemente un machismo hegemónico, que no se discutía hasta hace poco, que definía a la mujer como la seductora del macho responsable de elegir la pareja, y sobre todo por la responsabilidad que se le imponía de alimenta a la familia, lo que le daba un cierto derecho sobre a muer, cuyo lugar era el ámbito privado del hogar, el cumplimiento de los deberes maritales y la educación de los hijos. El varón gozaba del derecho de la intervención pública y el dominio sobre la mujer, sin importar tanto presencia bella del varón, sino más bien el mostrarse fuerte y pudiendo sustentar la vida económica de la familia. Indicamos que era un machismo *hegemónico* ya que constaba con el consenso de los varones, pero lamentablemente también de las madres y abuelas que educaban a las mujeres. La madre enseñaba a su hija las normas de esta ética; e igualmente al hijo varón se le inculcaban actitudes masculinistas. La estética cumplía la función de corroborar esas funciones tradiciones, dominadoras de la mujer, que con un machismo conservador educaba a sus hijas en este ideal del género débil y bello.

---

[123] Considérense los seis principios normativos en mi *Ética*, 1998 (*Ética de la Liberación*, en inglés 2013, *Ethic of Liberation*, en Duke University Press, Durham).

[6.62] Hemos citado al comienzo de este libro tres ejemplos de liberación de la mujer en el arte, porque la estética tiene mucho que enseñar en este capítulo novedosa y hoy muy nutrido de valiosa bibliografía a la que remito discipularmente. Resuenan en mis oídos la poesía de la gran artista que nos recuerda irónicamente: "¡Oh hombres que acusáis a la mujer sin razón, siendo que sois la ocasión…!". O como aquel sabio que avergonzó a los pulcros éticos varones que cumplían puntualmente la ley pretendiendo lapidar a una mujer encontrada en una falta sexual: "¡Quien no tenga ningún pecado que arroje la primera piedra!". Además, se podría preguntar un ingenuo observador: ¿Y el varón que fue la contraparte de la acusación de haber cumplido esa falta moral, no merecería igual castigo? Hipocresía de una moral machista.

[6.7] *Arte y* blanquitud *racista.*

[6.71] La Modernidad que nació empapada en sangre, ya que derramó sobre todo la de los esclavos, pobres campesinos africanos vendidos como animales en el Caribe y las explotaciones tropicales, y de los pueblos indígenas atormentados, que moría por el sistema de la mita en el fondo de las minas de plata, en la encomienda por los trabajos asignados por los encomendados y en las haciendas sin salarios. Pueblos estéticamente desvalorizados y catalogados como no humanos, o en el mejor caso tratados como niños que había que educar en la civilización occidental. Racismo negro del africano e indígena en la América andina, catalogados por la estética de la fealdad intrínseca de las razas que no eran blancas ni caucásica. Era una tipología basada en la belleza de la *blanqitud*, y la fealdad de los colores cobrizo, amarillo (inventado) y negros semejantes para los europeos como los demonios, el mal y lo negativo propio de la piel de los colores estético oscuros.

[6.72] Esta Europa *blancuzca* había olvidado que en el segundo milenio a.C., en la la Edad del bronce, el Mediterráneo fue hegemonizado por una cultura de raza africana, madre de todas las culturas del norte del gran mar llamado 2000 años después el *mare nostrum.* Egipto primero, y posteriormente en el primer milenio a.C. será Cartago la ciudad semita por excelencia que Aristóteles le dedica muchas páginas en su *Política* y ni nombra a la desconocida Roma). Ambas culturas eran africanas, de razas con pigmentación *negras* de su piel. La culta, perfumada, exquisita, elegante africana, de raza negra, la faraona Cleopatra, sedujo al bárbaro miembro del Triunvirato romano, Antonio. Era el enfrentamiento de una cultura refinada, donde la mujer cumplía roles propios de los bantús del África central, ante toscos guerreros de costumbre rudas como la de los romanos.

[6.8] *Arte, colonialismo y la crítica epistemológica estética*

[6.81] La Modernidad no solamente inauguró un Imperio como el de Carlos V, sino posteriormente un sistema mundo en torno a las Provincias holandesas, como muestra I. Wallerstein, sino que igualmente organiza un sistema colonial en el Sud global, y un sistema ideológico eurocéntrico que incluye una visión de la estética, momento epistemológico de dominación que sin embargo es admitido por las élites coloniales de los que se benefician en el nuevo mundo periférico, que el inca Guamán Poma de Ayala llamaba los "mandoncitos", incas que traicionaron su estirpe o indígenas mayordomo que ocupaban puestos de mando a las órdenes de los conquistadores. Un momento central de la epistemología colonial fue la denigración de la belleza de las grandes obras de arte de las

antiguas civilizaciones amerindias, exaltadas por un Bartolomé de las Casas en la *Apologética indiana*, pero considerada por los conquistadores europeos como obras demoníacas, porque ¿cómo pudieron realizar obras de tal magnificencia estos indígenas (sus pirámides, ciudades, templos, esculturas refinadas) siendo como niños y fácilmente conquistados por obra de los cañones de pólvora, las armas de hierro, los feroces caballos y perros mastines traído de las islas Canarias?

[6.82] La Modernidad, como veremos más adelante, cometió un verdadero esteticidio, siéndole imposible descubrir belleza en las obras de arte de nuestra América, y posteriormente extensible a la China, la Indias, el mundo africano bantú, islámico y aún bizantino. ¿Qué decir de las culturas del Océano Pacífico que deberán esperar a Paul Gouguin para su descubrimiento? La fealdad atribuida a la belleza de todas las culturas no europeas será un signo inequívoco de la necesidad de pensar de nuevo la estética de la humanidad

[6.9] *La primera constelación*

[6.91] Así hemos dado una visión general de lo que hemos llamado la primera *constelación* de la estética, es decir, la descripción de la totalidad ontológica de la que debemos partir para comenzar la descripción sobre la cual podemos continuar un camino categorial metodológico coherente y crítico. Debemos pasar a la segunda constelación diacrónica de la estética, que será una interrupción positiva sistemática para reflexionar sobre el omento negativos en el que nos encontraremos. Hemos dividido el relato de la estética en tres momentos o *constelaciones*, como puede observarse en la *tesis 1*. En este momento hemos concluido las tesis de la primera constelación o primera parte de las *18 tesis*. Es decir, hemos tratando la totalidad de diversos momentos tales como se manifiestan en el mundo existencial cotidiano, la totalidad cultural y del campo estético. Era necesario describirlo con cierta paciencia para poder avanzar después diacrónicamente a su superación, sabiendo que lo que vamos dejando atrás era necesario tenerlo bien presente para poder edificar sobre ello lo nuevo que expondremos.

[6.92] Por supuesto que también el campo teórico o las concepciones ideológicas de la estética determinan a las prácticas estéticas. La estética romántica alemana, que se levantó contra el racionalismo ilustrado del siglo XVIII, con su teoría de *Strum und Drang* (tempestad e ímpetu) con figuras como W. Winckelmann, Friedrich Schiller, F. Schlegel, Novalis o F. Heine, conmovieron las teorías y las prácticas del arte, pero al mismo tiempo teóricamente inventaron el heleno-centrismo estético partiendo del Renacimiento y del eurocentrismo estético e histórico que culmina con Hegel. Es el despertar de la exclusión de lo germánico por el pensamiento enciclopédico francés e inglés lo que movió el péndulo hacia el otro extremo, con el romanticismo, situando a la cultura germánica del Norte de Europa como centro crítico con pretensión de ser la culminación de la historia mundial de la estética. “El corazón de Europa es [para Hegel] Alemania, Dinamarca e Inglaterra”. La crítica como subsunción (negativa, asumptiva y superadora) del Romanticismo es para nosotros como la *conditio sine quo non* del nacimiento de una Estética de la Liberación, cuestión que trataremos en las constelaciones segunda (*tesis 7-10*) y tercera (*tesis 11-18*) de esta obra.

SEGUNDA PARTE
CRÍTICA ESTÉTICA DE LA TOTALIDAD EUROCÉNTRICA.
LA NEGACIÓN COMO SEGUNDA CONSTELACIÓN

TESIS 7

EL LUGAR DE LA ESTÉTICA DE NUESTRA AMÉRICA EN UNA HISTORIA MUNDIAL NO EUROCÉNTRICA

[7.1] *Sentido de la historia en la estética. La historia de la Estética eurocéntrica romántica de Hegel*

[7.11] La estética, junto a la filosofía, son las responsables en cierta manera de la visión eurocéntrica de todas las ciencias. La interpretación tripartita unilineal y ascendente de la historia del arte aceptada en todas partes, y principalmente en los estratos académicos y universitarios del Sud global, es de la Antigüedad, la Edad Media y la Modernidad. Expuesto el desarrollo de la historia del arte de toda la humanidad en esta división tripartita las civilizaciones todas, menos la cultura occidental, quedan destruidas en su normal evolución, teniendo por meta la cultura occidental europea bajo el lema de que "Europa (latina y germana, no la bizantina)[124] es el fin y la realización de la historia universal", enunciado hegeliano de los románticos alemanes. En efecto, habiendo llegados los alemanes tarde al pensamiento ilustrado se vuelven contra él, lo que tiene algo de positivo (porque afirman la inclusión de Alemania en el concierto europeo, en especial con la declaración de Fichte con su *Discurso a la Nación alemana*), pero al mismo tiempo excesivo (colocando a la germanidad, el *Deutschtum,* como centro de la Modernidad).

[7.12] Esto se ve muy claro en las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, que dictó en cinco ocasiones en Heidelberg y Berlin. En efecto, en las famosas *Lecciones* después de una Introducción, se interna en la descripción de la "Idea de la belleza artística" (*Die Idee des Kunstschoenen)[125]*, o la belleza en su universalidad (*Allgemeinheit*) (Primera parte, *Teil*)). Después, comienza a exponer el tema de la belleza en su particularidad (*Besonderheit*), que ocupará la Segunda parte, y que es una historia hegeliana de la estética.[126] Nuestro autor la dividirá en tres secciones (*Abschnitt*). En la primera sección se ocupará de lo que corresponde al arte del Asia y el Medio Oriente hasta el Egipto, que se denomina el "arte simbólico", que partiendo de los cultos de Zoroastro hasta llegar a Egipto.

---

[124] Agregado por el autor lo entre préntesis.
[125] *Vorlesungen ueber die Aesthetik*, Primera parte (*Lecciones*, 2018, pp.71; Hegel Werke, 170, vol. 13, pp. 127ss
[126] *Ibid*, Segunda parte (*Lecciones*, pp. 221 ss; *Werke*, pp. 389ss).

[7.13] En la segunda sección, con tres capítulos (*Kapitel*)[127], se trata la "forma del arte clásico", es decir, lo griego exaltado por Winckelmann, Schlegel, Schiller y los románticos. Y en la tercera a sección trata directamente el arte romántico.[128] Por supuesto que nuestra América nada tiene que ver con el arte en una historia mundial del arte para la visión eurocéntrica de los románticos, ni siquiera como un momento de la inventada (por los románticos) Antigüedad. Es interesante que para Hegel lo romántico comienza con el cristianismo en el primer siglo de nuestra Era. Es necesario aceptar que esta visión aproximada de la historia de la estética es hegemónica en la academia del mundo entero, aun en nuestra América. Una lucha contra una tal hegemonía pareciera una batalla perdida. Pero debemos darla, y valga la siguiente como un ejemplo. Como veremos en la exposición posterior de la cultura se formuló el concepto de Edad Media para la Europa enclaustrado durante siglos por el muro de la ocupación musulmana y la aislaba. Pero el mundo islámico nunca estuvo en la Edad Media porque esos siglos transcurrieron como su momento clásico por excelencia. Entonces me admira que en un libro de historia shihita se exponga en el capítulo 5: "El Islam Shi´ita en el período medieval (1000-1500)",[129] siendo que, como veremos, la civilización musulmana nunca tuvo una Edad Media, sino que más bien la produjo en Occidente. La llamada Edad Media en Europa no fue una Edad de significación mundial sino solo válida para el mundo latino germánico y fruto del aislamiento que produjo el indicado muro que constituyó el Islam aislando a Europa de la historia de Eurasia.

[7.14] Lo que acontece es que la historia del continente Euroasiáticos no es unilineal, sino que comienza en el Medio Oriente en el neolítico y después pasa al Occidente greco romano, para de nuevo volver al Extremo oriente durante siglos y retornar al Occidente en la Modernidad, no integrando el arte del continente americano en la visión de conjunto. Para ello hay que romper con la unilinealidad desarrollista de la historia mundial, es decir, negar que la historia mundial es un desarrollo en torno a la historia europea. Intentaremos mostrar otro esquema de periodización para permitir situar la historia del arte americano anterior a la conquista.

[7.2] *Los tres primeros núcleos mítico-ontológicos del paleolítico. El arte en la América originaria*

[7.21] De lo que se trata es de incluir al arte de los pueblos originarios amerindios en la historia mundial. Para ello deberemos partir desde el Paleolítico. ¿Cómo es posible determinar que ciertos fenómenos estético mítico puede situarse en dicho tiempo? Muy simplemente, recordando que el *homo sapiens* llega al continente hace aproximadamente unos 30 mil años por migraciones sucesivas que acampan ya en la Patagonia hace unos 12 mil años. Es decir, los primitivos habitantes procedentes del Extremo oriente atravesaron caminando por el norte, por el estrecho de Bering frecuentemente congelado (y los Esquimales lo estaban todavía atravesando cuando se produce la invasión del continente

[127] *Ibid.*, pp. 315 ss; *Werke*, vol. 14; pp. 13 ss.
[128] *Ibid.*, pp. 381 ss; pp. 127 ss.
[129] Mojam Momen, 1985

por los europeos a finales del siglo XV[130]), y comenzaron su largo camino hacia el sur. En las épocas de la navegación, hace pocos milenios, Polinésicos llegaron abundante a las costas del Pacífico americano, y todavía más recientemente habitantes de Samoa, que colonizaron Nueva Zelanda y Australia, los pueblos Maoris, llegaron igualmente por el sur a nuestro continente dejando restos estéticos en grandes estatuas en las Islas de Pascua. Serán después reconocidos en América como los pueblos Mapuches y Patagónicos en Chile y Argentina.

[7.22] Vemos entonces que el lugar en la historia mundial del arte de las obras de las primeras civilizaciones americanas no vienen de un lugar desconocidos. Son pueblos originarios del Extremo Oriente del Asia, que por su parte son entonces, acépteseme la denominación: el extremo oriente del Extremo Oriente. Son asiáticos desde un punto de vista biológico (sus genes son asiáticos) y cultural artístico, como veremos. En efecto, usando la descripción fenomenológica de Paul Ricoeur (mi maestro en la Sorbona) descubrí la existencia de dos estructuras simbólicas que constituirían lo que denominaré núcleos mítico-ontológicos, y en este caso, mongólico.[131] Se trata de un inmenso grupo de pueblos que tienen una gran semejanza (no identidad) en cuanto a la concepción última del sentido de la existencia humana. He advertido que estudiando pueblo tales como el Chino, Japonés, Vietnamita, Coreano, Mongol, pueblos siberianos y tantos otros, pero…. , ¡y aquí viene el descubrimiento!, todos los pueblos originarios americanos, los que habitan los actuales Canadá y Estado Unidos, pero igualmente los mesoamericanos (hasta los Mayas y Aztecas), Chibcha, Tupi Guaraní y los que unificará el llamado Imperio Inca, tienen míticamente un principio originario dual Madre-Padre del Universo, abstractamente formulado por el Drin/Drang chino, el Dos sagrado azteca (*Ometeotl*[132]). Esta originaria semejanza de todos estos pueblo me hacen pensar en una concepción simbólica (y recordando que la mito-poiesis es ya producción artística) del universo que debió estar expresada *antes* de la expansión de los pueblo americanos al inmigrar a este continente. Ya formaba parte de una concepción del universo que W. Kieckeberg muestra presente en todos los pueblos americanos,[133] hasta el presente.

[7.23] Esto nos explica una concepción del universo. ¿De dónde procede? Del lugar de dónde partieron durante milenios todos los pueblos que se extendieron por el Extremo oriente, pero que, además, al movilizar a su vecinos, como en el juego de dominó, estos derrotaban a sus vecinos. Aun el Imperio romano contempló la llegada de los Germanos, que venían siendo espantados por los Hunos, empujados por los Túrcos. Pero el "ojo del huracán" estaba en el desierto del Gobi, que nunca pudo ser invadido por la inclemencia del clima del desierto. Allí es donde situamos el centro de este primer núcleo mítico-ontológico, última explicación del universo desde un principio Dual sagrado, el "dios viejo" de los aztecas, dual en su formulación ontológica.

---

[130] La presencia siglos antes de los Vikingos, que ciertamente fueron los primeros europeos en pisar el continente Americano, no tuvo mayor trascendencia porque no supieron integrar los inhóspitos territorios de Terranova a la civilización europea.

[131] La problemática puede entenderse en la explicación que expuse en mis primeras clases universitarias en 1966 en un libro denominado *Hipótesis para el estudio de Latinoamérica en la Historia Universal,* Dussel, 2018.

[132] *Ome* en nahua es el *Dos* sagrado; *teotl* la divinidad.

[133] Krieckebeg,, op. cit.

[7.24] Pero hay al menos dos otros núcleo del último de sentido de la vida, que Paul Ricoeur muestra en su obra *La simbólica del mal*.[134] Compara hermenéuticamente el mito de Prometeo y el mito de Adán. No es meramente una cuestión religiosa, es el describir hermenéuticamente dos mitos constitutivos de dos tipos de explicación última del sentido de la existencia; una obra de arte que define la familiaridad de muchas culturas. Estamos temporalmente antes del Neolítico en una bifurcación de las culturas hegemónicas durante muchos siglos de Eurasia. Una es el núcleo de las culturas de las estepas que entran en contacto con el núcleo mongólico que hemos situado en el Oriente (sin caer en ningún orientalismo); la otra, en cambio, se sitúa desde el desierto arábigo y las culturas del Mar Rojo, incluyendo rasgos de los bantúes (en el centro oriental del África, el lugar del origen del *homo sapiens*). Como es una región de mucha movilidad, en ciertos momentos será la presencia de los pueblos del norte (que llamaremos simbólicamente *indo-europeos*), el otro los del desierto arábigo que denominaremos *semitas*.

[7.25] A los semitas trataremos primeramente, porque ocuparán una geografía más limitada, y que en parte serán invadidas por los indoeuropeos (como los Hititas por ejemplo). Estos pueblos, los semitas, ocuparán el corazón del desierto arábigo para se extenderán hacia la Mesopotamia, el Egipto, muchas culturas entre ambos y hacia el sur partiendo del Mediterráneo entre los pueblos bereberes y hasta bantúes. La característica mítica-ontológica situará la existencia humana en un principio unitario y por ellos tenderán a concebir la vida después de la muerte en una sobrevivencia que puede indicarse como la resurrección del muerto.[135] Las inmensas pirámides egipcias son tumbas de muertos que esperan la resurrección. Esa antropología unitaria pareciera que se proyecta al universo y con los siglos se concibe lo sagrado originario como un principio personal que postula ser el creador de universo que se va autonomizando del universo que es definido como su criatura. El mito adámico, contra el de Gilgamesh, mostraría muchos aspectos originarios del núcleo mítico-ontológico de pueblos clasificados como semitas. Antropológicamente niegan la inmortalidad y el alma, y afirman la corporalidad unitaria del ser humano en una *postmortem* resurrección de la corporalidad (donde el cuerpo que no es origen del mal). El principio originario no sería parte del cosmos sino autónomo y creador.[136] Éticamente hablando el ser humano concebido como libre, y por ello es tentado en su voluntad, pero no trágicamente determinado por el designio de los dioses.

[7.26] El mito-ontológico indoeuropeo, por el contrario, tiende a situar como el origen sagrado del universo en un principio concebido como el *Uno* (anterior al principio de la pluralidad; la materia es el principio de la pluralidad de los entes), cuya plena exposición sería la teoría, muy posteriormente en el tiempo, expresado en el pensamiento de Plotino en su obra las *Éneadas,* que tiende al panteísmo o incluye el Primer motor de Aristóteles como un origen cósmico.[137] Estos pueblos tienden a situar la existencia humana como expresión de un dualismo antropológico; por una parte, con una presencia en el ser humano de un principio de origen divino (el alma) que ni ha sido generada ni muere (porque siendo de

---

[134] La traducción castellana es *El mal*, Siglo XXI, México

[135] Véase la obra en la colección Sources Oriental, 1961, *Le jugement des morts,* Editions du Seuil, Paris.

[136] Véase mi libro *El humanismo semita,* 1968.

[137] Ver mi obra *El humanismo helénico,* 1974.

origen divino no ha nacido sino caído en un cuerpo, y es inmortal, el alma), y, por otra, un componente temporal y frecuentemente origen del mal (el cuerpo). Siendo el mal un principio cósmico y antropológico, el cuerpo, desaparece el sentido dramático de la libertad, y la *necesidad del destino* (*anánke*) decide el acontecer humano por sobre su decisión. Es la tragedia de la existencia humana.

[7.27] Tenemos así tres núcleo mítico-ontológicos de la historia mundial de todas las culturas de Eurasia, África, América y aun Oceanía (por la presencia de los Polinésico que se hará presente por el sur de América del sur). Nada que ver con la fantasmagórica Antigüedad de los románticos. Esta sería una primera Edad de la histórica mundial no eurocéntrica, válida para la América originaria, y posteriormente para España y Portugal y Europa en general.

[7.3] *Los seis núcleos ético-míticos de la* Axenzeit *del neolítico*

[7.31] La segunda Edad, ahora a neolítica, es decir propia de l a revolución urbana, podríamos referirnos a Karl Jaspers, que propuso una *Axenzeit* (Edad eje) , excluyendo América Latina de su historia lo cual nos tiene habituados. Pero, además, la situó algo así como en el VII siglos a. C. el inicio de dicha Edad, olvidando también que hubo muchas culturas muy anteriores a esos siglos. Pero, de todas maneras, efectuando algunas correcciones podemos referirnos a los seis grandes centros culturales ya constituidos en esos siglos. Y las principales columnas, que sobreviven de alguna manera hasta el presente, muy diferenciadas, son: la de la Mesopotamia, el Egipto, del valle del Indo, del río Amarillo en China, de Mesoamericana y del ámbito del Incario. Hegel indica que la historia, que comenzaría en la China, por ser la cultura bajo el despotismo oriental y más simple, seguirán las restantes un recorrido del “Este al Oeste” permitiendo a Europa ser la culminación del proceso. Mientras que en la historia real del Neolítico el movimiento es el inverso, de Oeste hacia el Este. Un primer centro cultural neolítico conocido es la Mesopotamia, en la desembocadura del Eúfrates y el Tigris, unos VII milenio a. C.; después será el Egipto, cuyas primeras pirámides se comienzan a edificar en el V milenio; deberemos esperar hasta el siglo XX a.C. para que se produzcan las invasiones en India que dejarán como legados los Upanishads, y aproximadamente mil años después florece la cultura de la China. Sin aparente contacto sino por el Pacífico se desarrolla del 300 al 700 d. C. la primera cultura clásica americana en Teotihuacan en México, y poco después la región del incario peruano.

[7.32] Está claro que la arquitectura será la obra de arte privilegiada que nos legarán estas grandes culturas por la magnitud de sus ruinas, pero se cultivaron todo tipo de obras artísticas aunque con muchas diferencias, tales como la alfarería, el tejido, el arte culinario tan apreciado posteriormente. En México, Benardino de Sahagún llegará a describir 360 diferentes oficios en tiempos del Imperio azteca, lo que supone la existencia de igual número de tipos de orfebres, artistas produciendo obras de arte. Solamente situamos el tema y no nos extendemos, ya que lo hemos hecho en otras numerosas sobre el tema. Valga solo la indicación que las grandes culturas americanas habría que describirlas en este lugar epistemológico, al Este de las culturas del Extremo oriente, junto al Océano Pacifico denominada la “América nuclear” (región montañosa a más de mil metros de altura con clima templado), desde el norte de la cultura mesoamericana (con presencia de pueblos

Chichimecas) hasta el sur del Imperio inca, el río Maule. Sería aquí el lugar de describir la estética amerindia originaria, pero lo hemos hecho en otras obras y ahora solo indicamos el lugar de una tal descripción.

[7.4] *El arte de los indoeuropeos y los semitas*

[7.41] Debemos alejarnos de nuestra América originaria por el este para bosquejar un panorama de los que cumplirían siglos después la invasión sobre nuestro continente. Por ejemplo, si hablamos la lengua castellana es un legado de los pueblos latinos, del Imperio romano. Es decir, tenemos un componente inevitablemente latino; si Cartago hubiera destruido Roma, hablaríamos cartaginés (lengua semita), y si los bereberes islámicos hubieran llegado a París en el 736, y no rechazados por Carlos Martel, nuestra lengua sería el árabe. La lengua de Andalucía es la nuestra de América Latina, simplemente por su historia. Los pueblos indoeuropeos, solo los más importantes, situados aproximadamente el el sglo XX a.C. al norte del Mar Negro y del Caspio, pueblos dominadores de hierro y hábiles jinetes del caballo conquistaron parte de la China, penetraron por Kabul en la India, se hicieron presente en Persia, con los Medos, los Hititas, los griegos (tanto los Aqueos, los Dóricos y los Jonios), con los Etruscos y Latinos, y posteriormente los Galos y Germanos. Eran los jinetes de las estepas euroasiáticas. Lucharan durante siglos con los semita.

[7.42] Por su parte los semitas ya estarán presentes en la revolución urbana al norte de la Mesopotamia hasta el delta en el sur, y constituirán reinos tan antiguos como los Asirios y Babilónicos, para ocupar la Media Luna fértil en torno al desierto y empalmar con las grandes ciudades de Fenicia (Sidón, Biblos, y más al sur con Gaza). El Egipto también debe incluirse en este horizonte cultural, por sus mitos de la resurrección de Osiris que supone una visión unitaria de la corporalidad humana, sin inmortalidad ni alma. Los Palestinos, pobres tribus seminómades en medio de las dos enormes culturas dominantes, pudo desarrollar una ética crítica confrontando las contradicciones de dichas cultura que entre los sabios de una de esas tribus (llamados *hibrim* o hebreos), se confrontará ya en Babilonia en el siglo VI a. C., y que en época primero de la ocupación helénica, y posteriormente romana, producirá un múltiple mesianismo religioso político que dará origen al llamado cristianismo, que a partir de las masas de esclavos, bárbaros y dominados durante tres siglos, será un movimiento crítico que el Imperio romano no podrá dominar.

[7.5] *El arte de las cristiandades latinas y bizantinas en la llamada Edad Media. El extremo occidente (*finis terrae*) del Occidente*

[7.51] En efecto, después de tres siglos de persecución al cristianismo (es decir, el *mesianismo*[138] crítico) fueron reconocidos en el Imperio romano por Constantino (272-337) y se les dio el derecho a sus prácticas en el 313, y Teodosio (347-395) consagró dicho mesianismo la religión del Imperio romano (380). Se produjo así la inversión del mesianismo es tradición dominadora. La cruz, castigo contra los que se rebelaban contra el Imperio (como Espartaco crucificado con sus gladiadores que intentaron derrocar Roma),

[138] La palabra mesianismo (en griego *kistianoi*) viene de *kristós* (el *meshiaj* en hebreo; es decir, el ungido con aceite; y aceite se dice en hebreo *meshiaj*). Históricamente los cristianos eran llamados los "*mesiánicos*", o seguidores de un tal Jeshúa llamado por sus seguidores el *mesías*.

fue el signo contradictorio del mesianismo perseguido por Roma para ahora con Teodosio constituirse en el fundamento del Imperio. S. Kierkegaard, K. Marx y Karl Loewith muestran y critican esta inversión del mesianismo cristiano en *Cristiandad* (una cultura de dominación). Esto explica que Cristóbal Colón o Hernán Cortés tomen posesión de las tierras conquistadas en el *Abya Yala* (nombre de América para los Kunas de Panamá) en nombre de la cruz (signo en el primitivo cristianismo de los críticos contra la dominación).

[7.52] Hay una Edad borrada en los estudios de la filosofía y la estética. Siempre se pasa de los Epicúreos y Estoicos, rápidamente a la Edad Media en el siglo XIII (con Tomás de Aquino, Buenaventura o Duns Scoto). Se saltan del siglo II d.C., con un rápido pasaje por el siglo IV (con Agustín de Hipona), hasta el siglo XIII. Debemos preguntarnos ¿qué pasó del siglo II al XII? Se nos ocultan el secreto del eurocentrismo filosófico y estético. Fundamentalmente se trata de dos hechos mayores. El primero el olvidar que la filosofía griega pasó de ser indoeuropea (con Platón, Aristóteles y posteriores) a la tradición semita, pero esto aconteció en una Edad nunca estudiada en detalle. Es la filosofía y la estética del Imperio oriental romano bizantino. La verdadera herencia de los griegos indoeuropeos fue la filosofía y la estética bizantina, de cultura griega pero cristiana. El milenio del 330 d.C. hasta la toma de Constantinopla por los Turcos en el 1423, es una clave de superar el eurocentrismo latino-germánico. En efecto el imperio Bizantino, con su inexpugnable capital tomada por los cruzados germánicos, resistirá los embates de Persas, y muchos otros pueblos hasta caer debilitado en manos de los musulmanes.

[7.53] El arte bizantino, presente desde España, todo el norte del África, Egipto, el Medio Oriente mesopotámico y los reinos cristianos junto al occidente Mar Negro, y hasta buena parte de Italia, florecerá culminando la estética del Imperio romano y la Grecia clásicas. La enorme basílica de Santa Sofía (330) será la obra arquitectónica más majestuosa de la estética mundial (siendo todavía en el presente imponente por su bóveda) que impulsará la construcción de las mezquitas en todo el mundo islámico hasta el presente. La pintura (también en cerámica), la escultura, la literatura, la poesía, tendrá influencia hasta en el Renacimiento italiano, piénsese en el Greco. Los textos filosóficos bizantinos serán traducidos en el siglo IX por los árabes, por Al Kindi en Alepo en el siglo, produciendo el renacimiento de las ciencias empíricas y la filosofía aristotélica cuatro siglos antes que llegara a París la filosofía griega.

[7.54] El segundo malentendido, que distorsiona eurocéntricamente la historia, es pensar que la Edad Media es una Edad válida para la historia mundial. Es un error, y el mismo Marx da muchos ejemplos para ahondar este error. La Edad Media es la Edad en que Europa latina y germánica (no el mundo europeo bizantino ni ninguna otra parte del mundo) quedó aislada por el muro que creará la expansión musulmana. Es una Edad de aislamiento, decadencia latina, en el momento que el mundo islámico estaba en su esplendor, y la China igualmente estaba favorecida por muchos descubrimientos tecnológicos y científicos propios. De manera que la "Edad oscura" es justamente fruto del aislamiento europeo occidental que gracias a la invasión en nuestra América pasará a la Modernidad. Desde el 623 (el comienzo de la Edad musulmana) dichos reinos musulmanes u otros no sólo no estarán en la decadente Edad Media, sino que florecerá la Edad clásica del Islám, que desde Marrueco y Andalucía, desde Túnez y el Egipto fatimita, la Mesopotamia (centro de Eurasia) que comunicaba dicho mundo por cientos de caravanas de

camellos que surcaban todas las estepas euroasiáticas, y llegaban con los Mogoles a la India, a los reinos del Sudeste asiático como Malaka, y hasta las isla de Mindanao en Filipinas, además de los desiertos al norte del Himalaya y al sur del desierto del Sahara. En todo ese horizonte geopolítico nada de feudalismo, de caballeros medievales (descritos por el Hegel romántico), sino una cultura urbana, ya científica empíricamente, con alta matemática, medicina, astronomía y literatura, que se enseñaba en la Casa de la Sabiduría de Bagdad o en Fes o en la escuela Samarcanda, donde brilló Avicena que manejaba una biblioteca con unos 400 mil manuscritos en tiempo que rey Carlos Martel tenía en la Francia germanas unos 80 manuscritos. Lo que pasará es que los latinos andaluces (herederos del Kalifato de Córdoba, los más adelantados de Europa) dominarán posteriormente los Océanos que los musulmanes habían despreciado, como lo indicará inteligentemente Karl Schmitt.

[7.55] El arte de la Cristiandad germano latina será descubierto tardíamente, entre otros por Viollet-Le-Duc (1814-1879), cuando había pasado la euforia romántica, y una arquitectura considerada bárbara, oscurantista y medieval, será descubierta con sus espléndidas obras de arte del uso sublime de la piedra en templos y edificios que realizaron unas magnífica maravilla desafiando la atracción de la Tierra produciendo con pura piedra creaciones que se internaban en el cielo, casi sin paredes por estar ocupados por bellísimos y coloreados dibujos de vidrios unidos por nervaduras de plomo, los llamados vitrales, que eran medios pedagógicos para enseñar al pueblo sus tradiciones. Jugaban casi exclusivamente con esbeltas y alargadas columnas que remataban en techos que flotaban en el espacio. Los constructores de estos edificios (*mazones* en francés) guardaban sus secretos entre los miembros de los gremios medievales.

[7.56] Un capítulo aparte merece el arte de al-Andaluz (del siglo VIII a XVI), el sur de España más arabizado y el más influyente en nuestra América posteriormente. Todas las artes (pintura y azulejos bizantinos arabizados, cerámica, danza, escultura, música, etcétera) tendrás expresiones en el nuevo mundo (para los eurocéntricos). El arte de la Mezquita de Córdoba (784) o de la Alhambra de Granada (siglo XIV) que sobre vivirán a la destrucción posterior son cumbre del arte mundial. En el-Andaluz brillaron las arte, románico-visigoda gótico-mudéjar, mozárabe, judío y cristiano andaluz bajo la ocupación musulmana, tradiciones de tipo almorávide, nazarí, etcétera, dejando todas su sello en nuestra América.

[7.57] Antes de pasar al tema siguiente deseamos todavía hacer una observación. Es lo habitual en el pensamiento eurocéntrico del norte de Europa (Alemania, Dinamarca e Inglaterra para Hegel eran el “corazón de Europa”) desconocer el sur de Europa (Grecia, España y Portugal), y sobre todo *el siglo XVI como el comienzo de la Modernidad*. Se pasa directamente del Renacimiento a la Reforma protestante, la revolución científica del siglo XVII (con Newton, o filosóficamente con Descartes) a la Revolución inglesa política del 1688. El siglo XVI es una como Edad Media retenida en el tiempo y sin mayor significación. Es la visión de S. Toulmin. J. Habermas y el pensamiento vigente actualmente. En cambio, pensamos que el siglo XVI (desde la invasión de América)

constituye la *primera Modernidad*[139], también en el arte, y es el que funda el eurocentrismo posterior.

[7.58] Al situar la Modernidad como un fenómeno intrínseco solo europeo y descartando el aniquilamiento de la Amerindia (y consecuentemente del África, India y el asedio de la China) se da una visión distorsionada de la Modernidad como un logro de la superioridad civilizatoria de Europa, haciendo sido, en sus contexto real, un proceso comenzado por España en el enriquecimiento proveniente del oro y la plata americana, la esclavitud iniciada por Portugal, y el manejo de la *centralidad* del mundo como un *World System* organizado y manejado desde Sevilla (primera Modernidad), Amsterdam (segunda Modernidad) o Londres (tercera Modernidad). La crítica de Bartolomé de las Casas, la disputa sobre la naturaleza humana de los habitantes originarios de América con Ginés de Sepúlveda (1550) son geopolíticamente más importantes filosófico, histórico y teológicamente que el *Discurso del Método* editado en 1637 en Amsterdam por de René Descartes (1596-1650), casi 150 años después del llamado descubrimiento de América, más de un siglo de la circunvalación del Planeta en 1520 que probó empíricamente a los españoles (antes que a nadie) la redondez de la Tierra, y unos 70 años después de la derrota de los musulmanes en Lepanto.[140] Que destruye definitivamente el muro que había imposibilitado la expansión en el ancho mundo. Al dejar interpretativamente a España fuera de la historia Moderna en malentender en que consiste, y por ello mucho más quedará en la oscuridad los acontecimientos de América Latina, y se interpretará la Modernidad erradamente desde la segunda Modernidad hacia el norte de Europa.

[7.6] *La conquista de América. La simbiosis artística de nuestra América colonial (siglos XVI al XVIII)*

[7.61] En 1441 los portugueses inventan un pequeño navío oceánico, que pudiendo solo transportar 50 toneladas (un naos chino tenía capacidad de 1000 toneladas) logran por primera vez navegar contra los vientos y la corrientes marinas. Los océanos se abrían así a la navegación con la brújula y la tecnología china de surcar todos los océanos, rodeando Eurasia desde el mar, dejando a las caravanas continentales en manos de los musulmanes, pero atrapados ahora por las nacientes potencias: España y Portugal, el fin de la tierra (*finis terrae*) por el Occidente. La Cristiandad latina, por Portugal siguió la ruta junto al África occidental para internarse en el Océano Índico hasta el Mar de la China.

[7.62] Por su parte España, que habría estado luchando desde el siglo VIII en la Reconquista de su territorio de las manos musulmanas y ocupando Granada en enero de 1492, puede entonces firmar unas *Capitulaciones* con un osado navegante del Atlántico, el ginebrino Cristubulus Colombus, que proponía navegar hacia el Oeste a la China por el Atlántico tropical. Y esto, porque el cartógrafo Henricus Martellus había trasado un mapa en 1487 (de origen chino, aunque no lo sabía) que indicaba la existencia de una península al

---

[139] La *segunda Modernidad* comenzaría desde el siglo XVII con la hegemonía holandesa del *World System* con su centro en Amsterdam, la *tercera* con la hegemonía de Inglaterra desde su triunfo sobre Holanda (1688) y en parte compartida con Francia derrotada en Waterloo (1815).

[140] La derrota en Lepanto de 1561 tuvo lugar 25 años después del descubrimiento de las minas de plata en Potosí (Bolivia) y Zacatecas (México). Más de 20 mil toneladas de plata pagarán la expansión del Imperio de Carlos V de España.

sur de la China, que por un error situaron allí los cartógrafos venecianos a América del Sur, como si fuera la cuarta península del Asia (si contamos la de Arabia Saudita, la India, la Indochina y América del sur.[141] Por ello Colón (en sus cuatro viajes imaginó siempre estar siempre en el Asia (cuestión que el gran historiador Edmundo O´Gorman ignoraba también). A tal punto que Colón en su cuarto viaje llegando a Panamá creyó estar a 10 días de navegación del río Ganges de la India (como escribe en su *Diario de a bordo*). Por ello, arribó sin tener conciencia inesperadamente al *Abya Yala* en 1492, islas del Mar Océano (para Colón al sur de la China, es decir sin ninguna conciencia de estar en el Caribe), un momento central en la historia mundial, y el origen de nuestra América (no solo de la originaria América). Este descubrimiento, que en los primeros años (hasta 1507[142]) se interpretaban como siendo el Asia, con "indios" de la India, inicia la Modernidad, porque Europa por Andalucía había superado el sitio otomano musulmán, y se abría al ancho mundo, primero como un *sistema imperial* (en la formulación de I. Wallerstein), y solo después con Holanda constituirá un *sistema mundial* (*World System*) capitalista. Se iniciaban simultáneamente muchos fenómenos: la Modernidad, el nombrado capitalismo, el eurocentrismo teórico y práctico, el colonialismo, un particular masculinismo tóxico, un racismo que situaba la "*blanquitud*" como signo de humanidad, y estéticamente la hegemonía de la belleza europea (en espacial renacentista y romántica), degradando las artes no europeas a su inexistencia (como el arte americano originario o el afro-bantú negro) o a su posición subalterna como meditaremos en esta *Segunda Parte* o *constelación* de esta estética de la liberación de las artes negadas desde finales del siglo XV.

[7.63] Lo cierto es que el choque militar, económico, demográfico, artístico genocida, racista, machista y cultural de la invasión europea de nuestra América (1492-1530) producirá una hecatombe descomunal y genocida en las grandes, y pequeña, comunidades originales del continente conquistado. Es el enfrentamiento del extremo oriente del Oriente con el extremo occidente del Occidente. Nunca la historia mundial contempló ese hecho de tal intensidad y efectos tan negativos. No repetiremos lo escrito en otras obras. No se trató del "des-cubrimiento" (*Entdeckung*) de un nuevo mundo, sino el" en-cubrimiento" (*Verdeckung*) de un mundo que se masacró y destruyó, y cuando años después quisieron reconstruirlo experimentaron que habían asesinado a los sabios que hubieran podido describir el antiguo mundo del *Abya Yala*. La destrucción del mundo originario en todos los niveles y en todos los lugares de Amerindia aconteció igualmente en las magníficas obras de arte. Bartolomé de las Casas (1474-1566) escribió una *Historia Apologética* donde exaltó el nivel civilizador y artístico de las culturas americanas en el mismo siglo XVI. Cuando Francisco J. Clavijero (1731-1767), fue expulsado por los Borbones en 1779, relató en la *Historia antigua de México* el esplendor y desarrollo de las culturas y artes

---

[141] Si Sud América estaba el sur de la China la Tierra era más pequeña de lo que se pensaba. Lo que acontecerá es que en ese caso el Océano Pacífico pasó a ser un golfo (*Sinus magnum*) entre península de Indochina y América del sur.

[142] Cuando Martin Waldseemüller (1470-1520), cartógrafo de Freiburg dibujó un mapa con América del Norte y del Sur, con sus costas del Atlántico y del Pacífico (obtenidas de mapas chinos que llegaron a América en el siglo XV, mucho antes que C. Colón), descubrió *para Europa* el nuevo continente,, como lo hemos mostrado en otras obras (Dussel, 1992, *1492 y el encubrimiento del Otro*), que fueron mis clases de un semestre en la Universidad de Frankfurt (Alemania), dictadas oralmente e impresas en alemán por la Editorial Herder, en 1992 año del quinto centenario del *descubrimiento europeo* de América.

americanas que él compara y las iguala por su belleza y dignidad con las mejores obras del Egipto o de la Mesopotamia en Eurasia.

[7.64] Heridos de muerte por la sangrientas guerras de la conquista, y ultimadas por las enfermedades y pestes desconocidas las culturas y las artes de los pueblos originarios recibieron un impacto destructor sin retorno. Las élites indígenas desaparecidas dejaron un pueblo simple sin conducción. Sin embargo, las comunidades siguieron durante todo el siglo XVI al XVIII practicando sus costumbres, lenguas[143], artes como el vestidos las mujeres, la comida, la construcción de sus casas, e interviniendo activa y veladamente en las construcciones que realzaban los conquistadores con sus motivos de las culturas Incaicas, Chibchas, Mayas, Zapotecas o Nahuas ancestrales. Nació así el arte indígena bajo el dominio español, por ejemplo en las esculturas de crucifijos utilizando motivos nahuas, especialmente la sangre de las víctimas a los dioses antiguos ahora derramada por Cristo en sus llagas de la misma forma representada que en los cultos indígenas. Lo indígenas ocultaban sus temas bajo figuras cristianas que los misioneros no descubrían y que eran sobrevivencia de sus tradiciones. Por ello B. de Sahagún describe los antiguos cultos, entre otros fines, para que los españoles descifraran signos de las tradiciones ancestrales mezcladas en las representaciones cristianas. Esos cultos y sus obras de arte han llegado hasta el siglo XXI. También hubo representaciones teatrales, como los *Autos sacramentales*, en la que los indígenas introducían sus relatos míticos inadvertidamente. En la pintura, en la hermosa capilla de Tonanzintla (en Puebla), hay una pintura en una bóveda del paraíso de los indígenas representado por rostros de niños indios de gran esplendor estético. De todas manera las impresionantes muestra de la arquitectura antigua (como las de la cultura Tolteca en Teotihuacan, con sus 100 habitantes en el siglo IV d. C., o las construcciones de Cuzco en Perú) manifestaron a los habitantes de nuestra América una expresión estética sublime.

[7.65] Desearía dedicar dos líneas a la revolución estética de las Reducciones guaraníticas, en Paraguay y entre los pueblos Chiquitos de Bolivia, en el Orinoco, en California y en otros lugares. Se trataba de pueblos de recolectores y cazadores no urbanos. Al reunirse por los franciscanos, pero fundamentalmente por jesuitas, pasaron a ser urbanos, organizados políticamente de manera ejemplar, con una excelente economías ganadera y agrícola, y aun militarmente fabricando sus armas para defenderse los loso *bandeirantes* portugueses, y florecieron en la música (con coros de tres voces, con instrumentos producidos por ellos mimos, haciendo del arpa un instrumento popular hasta el presente en Paraguay) y con iglesias barrocas imponentes en medio de las selva tropical. Cabe destacarse que son los que practicaron en medio de la Modernidad colonial un sistema social y económico sin propiedad privada, totalmente comunista, pero no sugerida por los misioneros o algún teórico, sino simplemente por las costumbres ancestrales de los mismos guaraníes y siguiendo simplemente sus costumbres.[144]

---

[143] Véase James Lockhart, 1999, *Los nahuas después de la conquista.*

[144] Los primeros socialistas utópicos es posible que leyeran los relatos de las Reducciones guaraniticas, como Gabriel Bonnot Mably (1709-1789), educado por los jesuitas, y quizá se inspiró en los guaraníes, que propusieron dicho socialismo utópico. Deberá indagarse ese primer capítulo del socialismo que apareció en nuestra América con las comunidades tupí guaraníes.

[7.66] Junto a esa estética originaria se sobrepuso la que traían en la primera Modernidad los blancos españoles, y sus descendientes los criollos, que rápidamente se transformaron en la clase dominadora desde las ciudades hispanas, fundadas como centros culturales, artísticos, políticos, económicos y también militares. Fue muy pronto la creación de un arte barroco colonial en parte como una resistencia ante el barroco eurocéntrico, pero al mismo tiempo hegemónico ante las culturas autóctona indígena. Los dorados techos de los templos de los Jesuitas, como el de Quito, son expresión del arte de nuestra América, con motivos ecológicos (por ejemplo de frondosa naturaleza tropical) iluminados por los resplandores del mismo oro, que como escribía en carta al Rey un obispo, fue "extraído [de las minas] con la sangre de los indios y va envuelto en sus cueros".[145] El capitalismo que en su acumulación originara "nació chorreando sangre" (exclamó K. Marx). Fue una estética originada en el-Andaluz y en diálogo con el mundo originario americano. Sus palacios, fuentes, caminos, templos, puentes, pinturas, música, danza, literatura, poesía, en fin, todas las artes fueron cultivadas desde un siglo antes de la llegada de los *Pilgrims* anglosajones (que derrotando Inglaterra a Holanda ocuparon Nueva Amsterdam transformándola en New York, con los mismos judíos sefarditas expulsados de Castilla, que pasaron a Portugal, a los Países Bajos, al Caribe como en otras coloniales holandesas, y terminaron como dominados por los anglosajones de lo que será Estados Unidos). Sor Juana de la Cruz (1548-1695) es un ejemplo de la literatura y poesía criolla, que luchó además por un arte libre, que lo hizo también en favor del género femenino y contra un masculinismo tóxico hegemónico. Fue una mujer criolla de nuestra América que se avanza por siglo con su ejemplo de u na estética crítica.

[7.68] Muy lentamente al comienzo el pueblo mestizo crecerá desde el siglo XVI. Martín Cortez, hijo de la Malinche y el conquistador del primer Impero fuera de Europa, es un buen primer ejemplo. Su situación social, cultural y artística no era clara; ni pueblo originario ni pueblo blanco dominador. Un "entre" (*betweenness* diría Homi Bhabha) dos mundos y sin lugar para nacer. Es el único grupo en la historia mundial que nació con la Modernidad. Entre el extremo Oriente y el extremo Occidente, inventando un espacio cultural y estético propio, el mestizo, ser de dos mundos, deberá imponer un derecho a la distinción, siendo semejante al pueblo originario por su color cobrizo y al dominador por su *blanquitud*. Poco a poco irá exigiendo su originalidad y su distinción como ventaja. Será un pueblo con la riqueza de su pluriculturalidad. Un ejemplo de la poesía popular, gauchesca, de los descendientes de los antiguos caballeros árabes, que se estacionaron en al-Andaluz y especialmente en Extremadura de donde pasarán a nuestra América, al Plata, a los Llaneros colombianos, y hasta los Cowboys del Far West compitiendo con los expertos jinetes indios. José Hernández en el *Martín Fierro* (1872) expuso en lenguaje artístico de estos mestizos una epopeya pampeana, improvisada por los *payadores*,[146] que se expresaban en lengua popular de gran belleza poética: "Yo no soy cantor letrado / más si me pongo a cantar / no tengo cuando acabar / y me envejezco cantando / las copla que me van brotado / como agua de un manantial" (*Estrofa 50*). En México son los *corridos*, en parte creaciones y en parte memoria del recuerdo colectivo permite al pueblo guarda sus victorias

---

[145] Véase el texto de mi tesis en La Sorbona en 1967, en Dussel, 1989, vols. I-III.

[146] Eran los cantores populares que se expresaban en una lengua española e indígena de gran belleza. Recorrían los ranchos, las caserías, los pueblitos y creaban canciones a pedido de los pueblerinos en su mayoría analfabetos. Podían hacerlo durante horas y sobre los más diversos temas.

regionales, lugareñas que nunca la historia tendrá en cuenta. Las artes populares, a la que le dedicaremos un lugar en la *Tercera Parte* (la tercera *constelación*) nos dará oportunidad de aumentar los ejemplos en todos los niveles de la creación artística popular.

[7.69] Un capítulo aparte es el arte de los afroamericanos en el Caribe, en América Central, en las costas del Pacífico y Brasil. Trasterrados del África quedaron mucho peor tratados que los pueblos originarios, ya que perdieron su ligazón con la *Terra Mater*, y además fueron dispersos en múltiples *casas de esclavos* sin la comunidad que los ligara, sin lengua común, de tradiciones diversas, aunque guardaron ciertos usos y costumbres semejantes, de los pueblos africanos, bantúes, y fueron creando un mundo nuevo, como los *quilombos* basileños.. La música fue un elemento aglutinador fundamental. En África se tenía un culto especial por la música, especialmente en torno a la percusión del tambor que mantenía el ritmo y que llegaba al éxtasis (como la Macumba o el Candomblé en Brasil y el Caribe). La música cantada, en varias voces, fue muy practicada en las culturas afro-americanas que se combinaba por su parte con el arte dancístico de una movilidad y gracia inimitable, que tiene igualmente frecuentemente una función socio política y religiosa. La corporalidad africana en la danza muestra una vez más el rimo y el saber participar corporalmente en el ámbito expresivo popular, como un don natural de su constitución física y estético cultural. En todas las artes del “Gran Caribe” –que incluye igualmente parte de América del Sur, América Central y el *South* de Estados Unidos- hay ejemplos de pintura,[147] de arquitectura autóctona,[148] por supuesto de la música que se ha mundializado en el Jazz (diversificado en innumerables estilos), por supuesto de la danza, el canto, la música y de todos los campos particulares de todas las artes, con una personalidad evidente.

[7.7] *El arte latinoamericano en los siglos XIX-XXI*

[7.71] Deberíamos tener una gran obra sobre la estética latinoamericana y el Caribe,[149] a falta de ella unas pocas palabras al respecto. En el 1795 se fundó en México la Academia Real de San Carlos donde se comenzaron a formar artistas, especialmente en la pintura. Sin embargo hay tres momentos que el arte latinoamericano logró una visibilidad mayor. En primer lugar, en la poesía modernista, cuya primera época escribe José Martí (1882-1896), pero pronto Rubén Darío (1867-1966), con su obra poética *Azul*, impone su estilo en parte romántico y en parte emparentado al simboliso europeo. Fue seguido por Amado Nervo, igualmente poeta. El segundo movimiento estético que logra presencia mundial, es el muralismo mexicano. A los artistas ya nombrados deberían sumarse por ejemplo un José Clemente Orozco o Juan O´Gorman. Frida Kahlo, desaparecida bajo la sombra de Rivera, cobrará tal magnitud que aún oscurecerá a su maestro. En Ecuador un Oswaldo Guayasamin (de origen cubista, popular y ligado a motivos incas) es una figura importante.

[7.72] En tercer lugar, después de la Revolución cubana de 1979, se produce un renacimiento del pensamiento crítico. También se reflejó en el movimiento literario estético

---

[147] Véase Leon Wainwright, 2011, *Time Out. Art and the Transnational Caribbean,* Manachester University Press, Manchester.

[148] Como enormes *palapas* de variadas formas, que se usan hasta para templos multitudinarios.

[149] Hemos editado una obra *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y de latinos (1300-200),* 2009, con págs. 1111, a dos columnas y de tipos pequeños. Por desgracia no se ha editado una obra semejante sobre la estética latinoamericana.

latinoamericano más notorio que recibió una denominación popular del *boom literario.* Quizá se inició en 1962 en un congreso de la Universidad chilena de Concepción donde un grupo escogidos de granes literatos, entre los que participaron desde un Pablo Neruda, Carlos Fuentes hasta Alejo Carpentier tomaron conciencia de la ausencia de la literatura latinoamericana en el concierto mundial. Es posible que la obra de Julio Cortázar sirvió de inicio. Lo cierto que el "realismo mágico" se impuso con la obra de Gabriel García Márquez. Los temas literarios y políticos pasaron a ser narrados en relatos muy ligados a la vida cotidiana que sufría el pueblo latinoamericano que muy pronto quedará sumido en dictaduras militares (1964-1984). La literatura ganó las calles y el reconocimiento mundial del pensamiento crítico, adelantándose a las ciencias sociales que pronto por su impulso seguirán sus pasos con la Teoría de la Dependencia y la Teología de la Liberación (y en menor medida con la Filosofía de la Liberación).

TESIS 8

EL FETICHISMO DE LA ESTÉTICA COLONIALISTA
ANTE LAS ARTES DEL SUD GLOBAL.
LA ESTÉTICA DE LA DOMINACIÓN

[8.1] *La deconstrucción de la belleza hegemónica y su fetichización*

[8.11] En la primera *constelación* hemos meditado sobre la belleza. Es un momento positivo. En la segunda *constelación* nos toca el momento negativo o prestar nuestra atención a lo que esa positividad puede ocultar, ignorar, producir como un efecto negativo no intencional; o al menos no habiendo advertido de la negatividad que involucra simultáneamente. De eso se trata ahora, de deconstruir (no en un sentido derridadiano), y en cierto momento destruir (aproximándonos más al significado de Heidegger), como quien demuele una casa, no por el placer patológico o sádico de la destrucción como tal, sino para hacer lugar a lo nuevo, al germen primaveral de la semilla que debe morir para dar la vida. Antes hay que pasar de la afirmación a la negación. Es el duro aprendizaje de la histórica mundial crítica.

[8.12] Es necesario distinguir entre hegemonía y dominación, cuestión que ya hemos tratado pero consideraremos ahora desde otra perspectiva. Lo hegemónico no es directamente dominador, quizá es aún más sutilmente dominador de la alteridad del Otro/a, porque cuenta con el consentimiento del negado. Es como el masculindad hegemónica practicado por varones que se apoyan en las tradiciones en las que el subalterno colabora en su misma subalternidad, y en la que las mujeres (madres o abuelas) han asimilado por tradición el ejercicio tradicional de la feminidad, en la que educan a sus hijas desde el nacimiento. Es decir, el subalterno presta acuerdo y se define siguiendo las pautas que la masculinidad hegemónica encierra. El subalterno colabora de buena fe en consonancia con su propia negación. Aplíquese ese concepto a la estética. Sería el caso de un esclavo afro-latinoamericano que admite que es más feo que el blanco por costumbres racistas que la misma subjetividad del no-blanco ha aceptado como propias.

[8.13] Un racismo tóxico, brutal, inhumano no puede ser aceptado por un no-blanco, y despierta un indignación ante la dominación que le impide perpetuarse en el tiempo y las costumbres. Lo mismo el desprecio explícito y brutal ante la fealdad del no blanco. En este caso no se trata de la aceptación de un destino ineluctable (haber nacido negro o del color de los nativos) sino de alga a todas luces injusto. Lo hegemónico reina más sutilmente que lo dominador. Lo mismo en la estética. Lo chocante es una discriminación estética de origen racial, mientras que la hegemonía estética es más difícil de radicar, porque es más pr funda y como diseminada, profunda, sutil.

[8.14] Llamaremos hegemonía eurocéntrica de la *blanquitud*, al modo como una civilización logró hacer pasar su concepción de belleza como universal, es decir, la belleza

como tal de la humanidad. Esta es la posición que Hegel, claramente, que impone bajo el concepto de belleza *clásica* a la de los griegos, o la belleza romántica en la Modernidad como universal en cuanto tal. Esta afirmación indubitable es dogmática. Si hubiera sido enunciada con el espíritu de una *pretensión de validez*[150] (*validiy claim* en inglés, *Getungsanspruch* en alemán) se hubiera podido razonar con argumentos contrarios a dicha pretensión. Pero la unanimidad en la estética europea naciente no tenía ninguna duda sobre la verdad de ese juicio. En esto consiste el pasaje de la hegemonía de una opinión a su certeza de su verdad.

[8.15] De esta manera se invistió a las grandes obras estéticas de Grecia, de la Edad Media latina, del Renacimiento italiano, y, por último, del Romanticismo del norte europeo con un *aura*[151] de obras geniales inimitables y sin parangón en ninguna otra cultura de la Humanidad. Ahora la hegemonía se transformación en dominación, desvalorizando todas las culturas del sur global, en lo que podíamos llamar un imperialismo estético contra el cual esta segunda *constelación* le niega tan orgulloso autoelogio. La estética occidental es muy importante pero la única ni necesariamente la mejor. Hay que inaugurar una valoración igualitaria e indagar en el olvido y el desprecio de las otras experiencias estéticas culturales una visión más dialogantes, equilibrada, intercultural y con actitud pluriversal.

[8.16] De lo contrario lo que comenzó siendo una pretensión injustificada de universalidad se transforma en un fetichismo dominador que se manifiesta como un mecanismo cultural que pretende un reconocimiento que se identifica como la naturaleza evidente de un estado de cosas estético insuperable. El fetichismo, en este caso como en otros niveles, es una actitud cognitiva que no deja dudas de la superioridad de lo propio, contaminándose frecuentemente de un privilegio que se ha probado en otros campos, como económico (porque ha acumulado mayor riqueza), militar (por haber usado la violencia venciendo los ejército de la obra cultura), tecnológico (por ciertos descubrimiento que la dieron igualmente mayor eficacia) o político (por ejercer el poder sobre otros pueblos). De manera que factores muy diversos injustamente pusieron a un pueblo en la actitud de dominación de los criterios de belleza de un grupo humano sobre otros. Se usa en beneficio de los dominadores sus criterios de belleza para ejercer la subordinación sobre otros grupos o culturas humanas.

[8.17] Hemos explicados en otras obras como la fetichización es un absolutizar uno de los términos de una relación, dejando de considerar el otro término. Es decir, cuando se compara el grado de belleza de una obra de arte con otra (y más cuando presentan la fisonomía de otra cultura) es necesario considerar el sentido, la función, el grado de vivencia que significa en otro grupo social. En este caso habrá que tener cuidado de universalizar el propio criterio de belleza (en la cuestión del gusto que planteamos en el *parágrafo 5.6*) en desmedro de la alteridad. Si por una parte el gusto de una comunidad tiene ciertamente criterios que se asemejan (y esta afirmación negaría la posición de Kant), sin embargo, en la comparación de dos culturas (la occidental o la islámica) o tipo de obras de arte (la música o la pintura) habría que afirmar el derecho a la distinción (y aquí

---

[150] Este concepto no existía en la época de Hegel.
[151] Estoy usando el concepto tan especial de W. Benjamin pero en un sentido contario a su uso.

pareciera que Kant pudiera tener razón en aquello de que sobre gustos no hay principios de universalidad); hay semejanza. El tambor (como instrumento muy rudimentario si se compara por ejemplo con el piano fruto de la tecnología moderna) o la percusión en el jazz pueden aparecer a Adorno, tan experto en la estética crítica, como instrumentos bárbaros. Sin embargo enmarcan el rito del canto y la danza y tienen efectos de efectos inconscientes profundos. La belleza del tambor, entonces, habría que descubrirlo en el uso múltiple de la belleza de la música africana, como culto comunitario, mito-poético, vivencia comunitaria y forjadora del ritmo que es, como expresara AlejO Carpentier, el origen mismo de la música.

[8.2] *La analogía como herramienta lógica de comparación*

[8.22] El estudio de las semejanzas y distinciones de la estética de cada cultura debe solucionarse por una herramienta lógica nos adentra en más de un secreto de la estética. La estética está atravesada, además de la emoción, la *áisthesis*, de una racionalidad analógica. Se trata una vez más del tema de la en la oposición entre *Identidad/diferencia y universalidad* opuesta a *Semejanza/diversidad y pluriversalidad.* La belleza de cada una de las artes, o campos artísticos, y de las culturas no son meramente idénticas u opuestas a las de otras culturas, y esto vale para el mismo tipo de arte (como la arquitectura medieval a la islámica) sino igualmente para el ejercicio de un sistema artístico al de otra cultura (el occidental como totalidad al islámico, en este caso). ¿Cómo puede compararse la belleza de la música árabe a la europea), o una melodía musical al relato de una obra literaria o la representación de una pintura? ¿Cómo referirse a una música africana a otra romántica europea, o de la lograda por la quena de la Puna boliviana? No ha identidad ni diferencia; hay en cambio semejanza analógica y distinción de expresiones artísticas. Es necesario fraguar una lógica que supere la mera identidad/diferencia hegeliana para contar con otros recursos más plásticos, modulables, ricos en connotaciones de cualitativas. Pueden ser sabrosas comidas de distintas culturas y bella una música, manjar como una comida, una pintura o una obra arquitectónica. ¿Qué tienen de semejante? El hecho de que haya producido u originado una emoción de gusto que afirman la vida del viviente humano, aunque son muy distintas, ya que una es vivida en una cultura o es oída como música, otra probada como arte culinario, y por fin emocionalmente apreciada por la capacidad mayor en la experiencia de la vida. Es solo la analogía la que puede comparar la belleza en este múltiple manifestarse de las obras de arte.

[8.22] Contando con el concepto de analogía[152] podemos comprender la afirmación tan diversa de los criterios de belleza enmarcados en una cultura, una historia, un pueblo particular al que no se puede aplicar un criterio univoco de belleza, y menos aún el propio. Es necesario abrirse a una consideración más mundial para acoger las distinciones. Mientras que en general la estéticas, fetichizan los criterios de la belleza occidental y moderna, eurocéntricas, y con ellas juzgan la belleza de todas las culturas del Sur global, como más primitivas, subdesarrolladas, atrasadas, opinando que deben entrar en un como túnel del tiempo para cumplir las etapas que realizó la cultura según los indicado por el

---

[152] Véase mi participación en un Congreso mundial de Analogía realizada en Pozdam (Polonia), Dussel, 2020, “Analogía y comunicación. Hacia una lógica de la filosofía de la liberación”, pp. 53-83, tema recurrente desde 1973 (en Dussel, 1973, *Hacia una ética de la liberación latinoamericana,* vol. 2, cap.6, § 36).

camino del progreso. Ese "progreso" universalista es la quinta esencia del fetichismo, que he denominado desde mi diálogo con Karl-Otto Apel la "ideología desarrollista", y que W. Benjamin critica bajo el concepto de Progreso.

[8.3] *Totalización totalitaria en la estética cuando se cierran las alternativas dentro del pensamiento único*

[8.31] La totalidad lo hemos visto en el discurso de la Filosofía de la Liberación significa que un mundo existencial, cotidiano, se cierra sobre sí mismo como si fuera la realidad misma (igualando cosmos con mundo), y se pierde el sentido de una realidad más amplia que el propio mundo, es decir, también de otros mundos existenciales, estéticos, según venimos considerando. La totalidad del mundo propio pierde el sentido de la realidad. Un cierto y parcial panorama pasa a ser la realidad misma. Volver a tener que renovar la reflexión de la formulación parmenídica: "El ser (propio) es, el no-ser (lo propio) no es", tan obvio que parece una expresión sin sentido pero en esta segunda *constelación* cobrará una vigencia crítica abismal.

[8.32] ¡Qué fue para Hegel el arte contemporáneo de los chinos, la asombrosas obras de la India, o del mundo musulmán? Es interesante indicar que el tratamiento de estos pueblos exteriores a la Totalidad eurocéntrica quedan ligado al remoto pasado de la inventada Antigüedad antes de la Modernidad como un peldaño que había que ascender. Todos los pueblos, y sus estéticas, contemporáneos al arte Romántico han ya desaparecido en el horizonte significativo, como si no existieran, y del que ya nunca serán considerados si es que logran ser incluidos en una historia de la estética del pasado ea el presente. Han pasado la estafeta de la historia y desaparecen para nunca más comparecer. Es la Totalidad de la belleza romántica la que reina soberana sobre los pueblos atrasados que fueron en un momento los "portadores" (el ser portador [*Traeger*] es una categoría preferida por Hegel en su visión *unilineal dogmática y desarrollista* de la historia[153]) del Espíritu estético del mundo en el pasado (como China, la India, etcétera), pero no ya válidos en el presente. Esto lo expresa Hegel en la *Filosofía del Derecho* (debemos aplicar ahora esta consideración en paréntesis para la estética), explicando que Europa es el pueblo dominador del mundo en el estadio presente de la historia universal (nosotros utilizaremos al texto debiendo cambiar la palabra "derecho" aplicándola a la estética, es decir, por "belleza"): "El pueblo que recibe un tal elemento como principio natural tiene por misión el aplicar en el curso de su progreso la autoconciencia de sí del Espíritu universal que se desarrolla. Este pueblo es el pueblo dominante (*herrschende*) en la historia universal en la época correspondiente [...] y contra el derecho [la belleza] absoluto [absolutes Recht] que él posee, que es el

[153] La otra visión es pluriversal de la evolución paralela de los pueblos que pueden encontrarse en fases distintas (no diferentes, desde la semejanza analógica de su crecimiento) que puede manifestarse creativamente no de manera simultánea, por caminos imprevisibles de la historia. La oposición no es la filosofía de la historia en una evolución *unilineal* (como la hegeliana) o en *círculo* (el "eterno retorno" nietzscheano), y ni siquiera en espiral. Es un crecimiento simultáneo con un tronco común de donde se desprenden como ramificaciones de distintos procesos analógicamente regulados (pero no idénticos), procesos de maduración y de crecimientos *autónomos* pero no unilineales (porque son variados y distintos) ni circulares (porque son independiente aunque tiene lejanamente una familiaridad de origen). La W sería un diagrama aproximado (abajo unidos y creciendo distinguiéndose hacia arriba).

representante del desarrollo […] del Espíritu del mundo, los otros pueblos no tienen derecho [belleza] alguno."[154]

[8.33] Esa visión de la historia es la ontologización de un sistema cerrado, como el de estética eurocéntrica. Nos exige reflexionar en una visión crítica abierta de la historia, y en este caso aplicada a la estética. Todo depende de la categoría de Totalidad que una cierta izquierda entronizó como la categoría última y fundamental de la dialéctica. La cuestión la hemos tratado muchas veces y expresado en 1973 sobre la cuestión de la analogía (o el método que llamamos analéctico). Si la *totalidad* es la última categoría del pensamiento crítico ¿cómo subsumimos la totalidad que debe ser superada por una nueva totalidad, creadora, distinta, que incluye nuevos momentos distintos aun de la totalidad negada (pero no de todos sus momentos, sino recuperando los mejores y válidos subsumidos en la nueva edad histórica? Es que hay que descubrir la categoría que pueda superar la antigua totalidad, en nuestro caso estética, para crear su superación en una totalidad distinta futura. Ese momento, lo veremos más adelante, deseamos enunciarlo desde ya: es la negación de la exterioridad, de ls alteridad invisible, nunca considerada por la totalidad. Entonces Lukács, por ejemplo, que indica que la totalidad es la última categoría crítica, o el mismo J.-P. Sartre en su obra *Crítica de la razón dialéctica,* de la que tanto aprendimos en los 60s del siglo pasado, deben ser desarrollados. Preguntaríamos a Sartre: ¿cómo nos abrimos, descubrimos y luchamos (y sería la lucha de clases, pero igualmente todas las luchas de los oprimidos contra la racismo de la "blanquitud", el "masculinismo" tóxico del machismo, la fealdad atribuida a las obras de arte de otras culturas por la estética de la eurocéntrica, etcétera) contra la totalidad dominadora?

[8.34] Sartre muestra muy bien que la dialéctica es el *pasaje* (*Uebergang* diría Marx) de la totalidad vigente a la futura. La pregunta es: ¿dónde se encuentra en la primera totalidad la posibilidad de la segunda totalidad futura? ¿Surge en la estética como piensa Nietzsche o H. Marcuse de la fantasía del artista creador o se encuentra *ya presente* en la primera totalidad como oculta, despreciada, como el "no-ser" antes, en el "ser", como un momento real pero invisible para el dominador, y aun para el dominado que ha aceptado la hegemonía del sistema ideológico o estético vigente, ya que ha sido educado como dominado pero todavía no se ha descubierto como dominado. Nuestra respuesta es rotunda: el momento crítico contra el sistema dominador (aun en la estética como belleza incontestada incluyendo al considerado como portador de fealdad) se encuentra ya en el sistema vigente. Es un principio inmanente pero trascendente.[155]

---

[154] *Rechtsphilosophie*, § 347.

[155] Le llamé, inspirándome en F. Hinkelammert, una interioridad trascendental. Es lo que hemos definido como el principio o categoría de "exterioridad". El concepto de exterioridad es una categoría teórica, no un concepto espacial o físico. La exterioridad indica exactamente que el principio de identidad del sistema no puede asimilar al explotado, siempre se le escapa de entre las manos. ¿Cómo puede un sistema dominador incluir plenamente con igualdad a los momentos dominados que sufren el sistema; por ejemplo, los pobres asalariados en el capitalismo clásico. Es imposible. Son momento inmanentes del sistema que resisten la asimilación porque son distintos, y digámoslo claramente: inasimilables, críticos, porque sufrientes, maltratados, nunca considerados iguales. La desigualdad es un efecto no una causa. Thomas Piketty pone el carro delante de los caballos. La conciencia de la desigualdad es el origen objetivo de la rebeldía inasimilable en la pretendida homogeneidad del sistema dominador. Todos se aplica también en la estética.

[8.4] *De la necro-estética a la bio-estética*

[8.41] El dominado aún se considera a sí mismo, cuando no responde a los criterios vigentes de la belleza del sistema dominador, negativamente; se desprecia a sí mismo; desea como intentar nacer de nuevo en otra piel, la de los dominadores. Hay como un deseo de muerte, de protesta contra el destino que los dioses le han deparado. Achille Mbembe describe la esclavitud como un campo de concentración, y quizá más terrible aun porque dejan al torturado en vida durante toda su existencia. Se cuentan relatos que muestran casos de africanos que son cautivados en África y vendido como esclavo, y no logran huir de su injusto estado. Están muertos en vida.

[8.42] Por otra parte se describe el hecho en la Modernidad del que ejerce el poder tiene la posibilidad de disponer de la vida y de la muerte de los ciudadanos. Sería un dominio sobre la vida y la muerte. Sería una bio-política en tanto que la autoridad, el Estado, el sistema político puede manejar la vida de sus miembros. Es un dominio *sobre* la vida de los otros, pero no un servicio *a la* vida de los que sirven ética y estéticamente la comunidad legítimamente (es decir, participado con igualdad de derechos en la realización de su existencia). No es el *cuidado* de la vida de los miembros, sino *sobre* la vida de los menospreciados ejerciendo estructuras de dominación que parecen bajo el lema del cumplimiento de la legalidad, de la ley. Exactamente, guardando las diferencias, acontece en la estética. Habría una bio-estética que se cumple en la realización plena de los miembros dominadores del sistema y en tanto usufructúan del mismo, pero devaluando la belleza de los subalternos, que sufrirán en su menosprecio muchas injusticias.[156]

[8.43] La realidad para el esclavo es una necro-estética, la negación de su belleza. ¡Para un africano que no ha cobrado el sentido de su dignidad es trágico ser *negro*, y además no es bello para la estética hegemónica prevaleciente! Hay que leer la primera obra de Fantz Fanon (1925-1961), *Piel negra, máscara blancas,*[157] para comprender la necesidad de superar esta necro-estética: "Yo hablo de millones de hombres a quienes sabiamente se les ha inoculado el miedo, el complejo de inferioridad, el temblor, el arrepentimiento, la desesperación, el servilismo".[158] Y remata con una cita de Aimé Césaire cuando escribe: "Hay zonas de *no-ser*[159], una región extraordinaria estéril árida" en la que habita el Otro/a. Por ello "pretendemos nada menos que liberar al ser humano de color de sí mismo"[160], porque es una psique conformada por el sistema racista que lo constituye como un ego contradictorio que se desprecia a sí mismo. Para este ser alienado se es blanco como se rico,

---

[156] Como por ejemplo en un concurso para ser secretaria hoy se juzga: "¡No tiene buena presencia!". La palabra "presencia" involucra de manera oculta un desprecio estético racial evidente. O cuando en las disputas sobre la racionalidad de los pueblos originarios en el siglo XVI se debió aceptar que eran humanos, "pero rudos, como niños", es decir, estética y culturalmente debían todavía acceder a un grado de belleza y dignidad que merecieran ser considerados como un español o un criollo, por ejemplo. Como indica Aníbal Quijano esa falta de derechos o presencia plenos, por ejemplo, permitió no pagar salarios o extraer sin retribución riqueza (la plata entre otros bienes) a los indígenas, por estar fuera de las normas entre los miembros plenos de la sociedad (españoles, criollos, y poco a poco algunos mestizos).

[157] En la edición de Akal, 2009.

[158] *Ibid*., p. 41.

[159] Es interesante que F. Fanon usa a misma expresión metafísica del "no ser" como la Filosofía de a Liberación

[160] *Ibid*., p. 49.

como se es bello, como se es inteligente."[161] Es necesario huir del campo de concentración donde ha sido encarcelado y torturado, y esa sesión de tortura se cumple cotidianamente en su propio cuerpo por tener la piel negra. ¿Cómo librarse de ella? La lucha de liberación de esa cárcel se cumple cuando se descubre que el racismo es una ilusión inventada por el dominador. Pero ello supone un proceso que debemos describir en esta estética.

[8.5] *De la* áisthesis *a la* anáisthesis. *De la sensibilidad estética de lo propio a la insensibilidad de la belleza del Otro/a*

[8.51] En cada campo estético sus participantes tienen gusto por las cosas bellas, que estiman sintiendo por ellas agrado o desagrado. La *áisthesis* inunda la sensibilidad del viviente prestando atención a lo que se presenta. Lo hemos descrito en la *Primera parte* de esas tesis. La sensibilidad del grupo constituye entonces en una homogeneidad, un consenso, una hegemonía gracias a lo cual puede considerarse como lo establecido sobre lo que se puede operar cotidianamente. Es hacia ese ideal de cosas bellas a la que tienden todas las decisiones subsecuentes. La belleza autoriza ese comportamiento que se realizada habitualmente sin tomar explícitamente conciencia. Lo bello y el gusto que produce es el arranque mismo de todas las acciones. Podemos realizarlas a disgusto, y lo hacemos también cotidianamente, pero en este caso se toma conciencia de la razón que permite efectuar lo que se opera aunque sea a disgusto. Operar un acto puede ser difícil, y en lenguaje ordinario puede hacerse a disgusto, pero ello no imposibilita en afrontarlo porque es debido y aún obligatorio. Como cuando renunciamos a algo para ofrecerlo al que lo necesita perentoriamente. Es un acto de justicia.

[8.52] Por el contrario aquello que no conocemos, que ignoramos o que tememos nos desagrada, despierta en el observador desconfianza y no puede considerarlo bello. Se despierta como una indiferencia ante lo extraño. A este estado de indiferencia, podemos definirlo como de *anáisthesis,* no tanto de antipatía sino de no valoración. Lo propio, lo de la comunidad vale, lo otro se denigra. De esta manera el círculo se cierra. Es muy difícil superar el horizonte de lo válido.

[8.53] Por lo feo sentimos desagrado, disgusto, repulsión. Antes de la conquista, en el mundo mediterráneo, los europeos del norte del Mediterráneo desarrollaron un cierto racismo (diferente al moderno), y, por ejemplo, el color negro del africano simbolizaba también el mal, lo no ético y estético estéticamente negativo, y por ello peligroso. En Europa medieval al diablo se lo pintaba de color negro. Era una manera de eliminar al otro, ignorando sus valores culturales. Se los podía ignorarlo como el no-ser en tanto dominado. En la modernidad el racismo cambió de signo. Ahora fue la interpretación, discriminación y desigualdad global con los indígenas americanos, descalificados como una novedad, como la exterioridad de los seres humanos caucásicos de piel blanca (primero el español y después el europeo por generalización), el "hombre blanco", la *blanquitud*, y de esta manera se podía por derecho de conquista, entre otros hechos, no pagar ningún salario por sus trabajos y la extracción de sus bienes, por no ser sujetos humanos plenos. Nacía así histórica y civilizatoriamente una cierta *insensibilidad* (*anáisthesis*) ante el Otro/a desvalorizándose no solo su dignidad en cuanto tal, sino igualmente sus obras de arte, entre

[161] *Ibid.*, p. 71.

otros aspectos, de los pueblos originarios. Con la conquista se inicia dicha *insensibilidad* estética con respecto al Sur global.

[8.6] *La aniquilación del Yo como voluntad de muerte. y el arte como superación en el último Arthur Schopenhauer*

[8.61] Hay que tener conciencia que no toda negación supone eliminar lo negativo, sino que hay negaciones aniquilantes o subsuntivas. La primera niega lo que antes se afirmaba; la negación subsuntiva niega en parte lo afirmado para asumir otra parte de lo negado que se desarrolla como una determinación de nueva totalidad superadora. En alemán *Aufhebung,* en latín *Subsumption* (en Kant o Marx), es una palabra que traduce por "subsunción" como pura negación, y se destruye su sentido metafísico. Si se afirma al tomarlo como materia un trozo de madera se la niega al aserrucharla (*omnia determinativo negatio est* escribía Spinoza) (1); pero si se la niega (cortándola) para fabricar una mesa (2), este segundo acto dialéctico no es una pura negación nihilista, sino una negación que destruyendo la primitiva *materia* en su integridad de madera y adquiere ahora la *forma* de una mesa. Se trans-*forma* positivamente. La mesa es un *desarrollo positivo* de la mera madera aunque supone una negación: es una negación creativa. En esta *tesis 8* no mantendremos dentro de los límites de la negación destructiva; en la *tesis 9* avanzaremos en el tema de la negación creativa. Por ello hay un nihilismo aniquilante y un nihilismo crítico y creador.

[8.62] El gran filósofo antihegeliano A. Schopenhauer, de un optimismo desbordante en su juventud afirmando la vida, terminará en un nihilismo pesimista, que se hundirá en una cierta desesperación, como intentaremos mostrar a continuación, y que usará la estética "como escape", como consuelo compensatorio, aunque en n su interpretación como la realización plena e la filosofía. Si para Hegel el S*er* es al comienzo de la *Lógica* el sujeto infinito indeterminado como saber intelectual, y el ser humano como un alma spiritual todavía vacía, para Schopehauer, al contrario el Ser en general la Voluntad, y específicamente en el humano aparecía en una corporalidad que procedía originariamente como Voluntad. Poseía así el ser humano otológicamente una "voluntad de vida" (*Lebenswille*) que le impulsaba radicalmente en la existencia. En su obra clásica *El mundo como voluntad y representación* se inclina decisivamente por la prioridad ontológica de la Voluntad:

> "Allí donde hay Voluntad (*Willen*) hay Vida (*Leben*). Por consiguiente a la *Voluntad de Vivir* (*Willen zum Leben*) le está signada siempre la vida, y mientras ella aliente en nosotros no debemos preocuparnos por nuera existencia".[162]

Pero cuando se ausenta esta Voluntad de Vida (formulación inversa a la que usará Nietzche como "Voluntad de Poder", otra manifestación estética de esta tradición de la primacía de la Voluntad y la Vida), e igualmente cuando se descube que esta voluntad de vida es un deseo de vivir que es el origen de una afirmación egoísta de la subjetividad, Schopenhauer recurre al budismo, para evadirse de todo dolor, determinado por el individualismo del *pricipium individuationis*. La solución consiste en una extinción del Yo, sugerida por la doctrina budista del Nirvana. Porque el que afirmaba la vida, no podía evitar el inevitable

[162] Schopenhauer, 2000, IV, § 54; p. 218.

sufrimiento de la finitud de la vida. Este inevitable sufrimiento justificaba a la compasión como la virtud suprema de la ética. El querer vivir de la voluntad ahora se torna en su contrario. Solo queda a Schopenhauer la estética, ya que emprende el camino de los monjes budistas era demasiado austero para Schopenhauer. Pero tiene un sustituto, el arte, la música, la ópera, el teatro, Por ello no perderá asistir a la opera para escuchar la música romántica, como asiduo asistente que alcanzaba vivir la felicidad en la estética, en el esplendor del romanticismo, por ejemplo de su contemporáneo von Beethoven).

[8.7] *Crítica del principio apolinio por el principio dionisíaco en Friedich Nietzsche. El arte* (*Kunst*) *como inversión y creación de los valores*

[8.71] Nietzsche parte de la *afirmación* del mundo cotidiano, como la primera constelación, que la caracteriza como Schopenhauer, pero la escinde en dos estados contrapuestos. El punto de partida es lo *apolinio,* denominación que se inspira en la figura divina del panteón griego de Apolo, pero que para Nietzsche tiene una valoración negativa, con toda una constelación de categorías que para el pensamiento vigente son positivas. Nietzsche es un maestro en el desconcertar al lector: Sócrates, la verdad, los valores éticos aceptados por todos, lo mismo que la cotidianidad de la modernidad occidental, son juzgados como lo negativo, lo malo, lo cínico, lo despreciable. Contrariamente a lo comúnmente afirmado por el sentido común del mundo occidental vigente, también académicos, que normalmente otorgan la positividad a lo estable, a lo dado, será de inmediato puesto en cuestión por una rotunda *negación*, pasando así a nuestra segunda constelación que la mayoría popular nunca alcanzará por estar incrustada en lo vulgar cotidiano. Dionisos era el dios sufriente del sin sentido de ese mundo. Como estudioso de los mitos griegos es Dionisos en su dolor el único actor de las primeras tragedias clásicas con el que Nietzsche se identifica y exalta.

[8.72] Y exalta a Dionisos sufriente porque colocado en su exterioridad, en la extrañedad del dios infeliz, puede *criticar desde fuera* a la totalidad, situado en un lugar de enunciación trascendentalmente al mundo cotidiano. Puede criticar lo griego desde lo mesopotámico que es lo no indoeuropeo, sino lo iránico. El profeta no es Moisés ni Cristo semitas ni .Sócrates el sabio griego, sino el Zaratustra, el extranjero. Desde el atalaya de la exterioridad de Zaratustra puede criticar la cultura occidental, lo greco-semita (semitas por los judíos y cristianos) fundados sobre la inversión de los valores: la antigua avaricia era ahora la virtud del ahorro, el miedo ante los poderosos y saludable era la humildad. Los débiles habían domesticado a los fuertes y valerosos por el ethos de las virtudes judeo-cristianas enfermizas y despreciables de Cristo a Pablo de Tarso. En nombre de la *vida* Nietzsche niega todo ese mundo para él considera hipócrita y falso:

[8.73] En su especial vitalismo tiene aciertos muy útiles. Considérese el concepto de valor, que es central en la filosofía nietzscheana:

> "El punto de vista del *valor* (*Wert*) es el punto de vista de las condiciones y *conservación* y *crecimiento* en referencia a las complejas estructuras de duración relativas de la *vida* dentro del devenir".[163]

[163] *Wille zur Macht* (*Gesammelte Werke,* Musarion, München), § 715; vol. XIX, p. 158. Véanse los conceptos "Erhaltung-Steigerungs-Bedingungen", y "permanecer" (*Dauer*) del "devenir" (*Werden*), en M. Heidegger,

Nietzsche usa en esta descripción casi todos los momentos que se necesitan para el concepto de belleza[164]. Considérese lo que hemos indicado en la definición de belleza (más arriba en los parágrafos 3.84-3.85). Pero hay diferencias. La primera es que la belleza no es un valor sino la substancia misma de la cosa *real* (*realidad* que Nietzsche no ha definido) descubierta o captada. Pero coincide nuestra descripción de belleza con nuestro filósofo en que de hecho la dicha cosa real es captada como la *fuente* de la *conservación* y *crecimiento* de la *vida* del observador. Nietzsche llega a describir el valor de uso pero no la belleza (además no se lo ha propuesto tratar en ese texto).

[8.74] Para Nietzsche el arte tiene otra finalidad. Por una parte es la negación de la belleza presente (segunda constelación) como inversión de los valores vigentes. Por otra es la afirmación del crecimiento (tercera constelación) como un al eterno retorno de lo mismo anunciado por Zaratustra, la vuelta a exaltar la valentía, la vitalidad, la fortaleza de los guerreros invasores de la Grecia primitiva, que se expresaban anualmente en los cultos dionisíacos y las festividades báquicos romanas, dejando atrás la falta de vitalidad de los semita. La tercera constelación es una afirmación pero que vuelve al pasado; no inaugura un nuevo momento inédito. No es romántico sino trágico. E. Bloch propone el principio esperanza, más coherente con el principio de la *vida* que el vitalista Nietzsche.

[8.8] *El principio de realidad y de muerte en el narcisismo de Freud. Al final la negación de la vida (la muerte) sobre el éros.*

[8.81] En la misma tradición de Schopenhauer se encuentra Sigmund Freud, afirmando primero el principio del éros pero negándolo sutilmente en sus obra finales desde el principio de muerte:

> "Lo que desde luego no podemos ocultarnos es que hemos llegado inesperadamente al puerto de la filosofía de Schoperhauer, pensador para el cual la muerte es el auténtico resultado y por lo tanto es el fin de la vida, y en cambio, el instinto sexual es solo la corporalización de la Voluntad de vivir (*Willen zum leben*)".[165] "El fin de la vida es la muerte (*das Ziel allen Leben ist der Tod*). Y con igual fundamento lo no-viviente era antes que lo viviente".[166]

De la misma manera una liberación de un estado de injusticia social que se intentara para desarrollar la vid a humana en una situación mejor sería un intento imposible. Freud se muestra entonces partidario, concientemente, de un conservadurismo resignado, llegando a escribir:

> "Me falta el ánimo necesario para erigirme en profeta ante mis contemporáneos, no quedándome más remedio que exponerme a sus reproches por *no poder ofrecerles*

Nietzsche, Neske, Pfullingen, 1961, II, pp. 101 ss. Todos estos conceptos son muy útiles para una definición de la belleza en una Estética de la Liberación.

[164] Véase el parágrafo *3.7* de esta obra.

[165] Freud, *Más allá del principio del placer,* en *Obras completas,* 1967, vol. I, p. 1118.

[166] *Ibid*., p. 1112.

> *consuelo alguno*. Pues en el fondo no es otra cosa lo que persiguen todos: los más frenéticos revolucionarios con el mismo celo que los creyentes más piadosos”.[167]

[8.82] Pero sin embargo deja entreabierta la puerta hacia una cierta esperanza, cuando a renglón seguido expresa:

> “A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por la circunstancia de si, y hasta qué punto, el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de auto-destrucción. En este sentido, la época actual quizá merezca nuestro particular interés. Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales[168] que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación de su infelicidad y su angustia. Sólo nos queda esperar que la otra potencia celeste, el eterno Éros, despliegue sus fuerzas para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario Más ¿quién podría augurar el desenlace final?”.[169]

Pareciera que Freud se adelantara al comienzo del siglo XXI cuando sufrimos la pandemia mundial del cornavirus 19. De todas maneras la negación del sistema presente tiene muy poca esperanza de salir de su negatividad. No quiere sufrir el ridículo, esperando una salida al callejón en que la humanidad se ha ya internado, como un E. Bloch que decididamente expone el Principio Esperanza. La estética freudiana ni siquiera propondría una constelación positiva. No puede ofrecer “ningún consuelo”.

[8.9] *Lo negativo en la Escuela de Frankfurt. La Estética de la Dominación*

[8.91] Si la Escuela tiene un mensaje propio y central es el de la importancia de lo *negativo*, porque lo negativo es lo crítico. Ya había dicho Marx:

> “Pero en Alemania no hay ninguna clase que posea la consecuencia, el rigor, el arrojo y la intransigencia necesarios para convertirse en el representante *negativo* (*negative*) de toda la sociedad […] ¿Dónde reside pues, la posibilidad *positiva* (*positive*) de la Emancipación alemana? En la formación de clase […] cuyos *sufimientos (Leiden)* universales le imprimen un carácter universal”.[170]

¿Cuál es la clase o la estructura social con la que la Escuela de Frankfurt se articula desde su fundación en el comienzo de la década del 30 del siglo XX para efectuar su labor crítica? Fueron la comunidad judía alemana desde siempre discriminada, y la clase obrera europea. Fue así que un argentino compañero de estudios de M. Horkheimer, llamado Felix

---

[167] *El malestar en la cultura*, en *Obras*, vol. III, p.64.
[168] Y eso que Freud no vislumbraba la bomba atómica y los virus producidos como efectos negativos por errores del sistema alimenticio producto del neoliberalismo que deja la racionalidad de la existencia humna en manos del ciego mercado económico.
[169] *Ibid*, vol. . III, pp. 64-65.
[170] *Introducción a la crítica de la Filosofía del Derecho*, final; MEW, I, pp. 389-391.

Weiss,[171] el dio al grupo la orientación y los recursos (proveniente estos últimos del padre de Felix, un, millonario judío latinoamericano) lo que permitió durante años la vida de la Escuela. Lo tenían muy claro sus miembros:

> "Los que se reunieron creyendo que la formulación de lo *negativo* en la época de transición era más significativa que sus carreras universitarias. Lo que lo unió fue el enfoque crítico de la sociedad existente".[172]

[8.92] En el mismo sentido se nos explica que:

> "Lo que la teoría tradicional se permite admitir sin más como vigente (*vorhandenen*), o como valor *positivo* en una sociedad en funcionamiento […] es cuestionado por el pensamiento crítico [*kritischen Denken*] (…que es crítica de lo que es) parte de la miseria presente".[173]

Vemos así que se afirma, en primer lugar, una primigenia *positividad* del sistema existente, al que no se le descubren sus efectos intrínsecos negativos. Es la ingenuidad acrítica que exige la primera "negación de la negación" de la llamada negación dialéctica. Al esclavo (que por ser esclavo sufre la *negación* originaria desconocida) en su dignidad dentro del aceptado sistema esclavista (una *afirmación* de hecho del esclavo) se le *niega* esa indignidad al criticar el sistema esclavista en cuanto totalidad, porque al esclavo se lo considera un ser humano libre por naturaleza. De la primera constelación (la *positividad* del esclavismo) pasamos a la segunda (este momento en el que se hará posible una inversión de los valores. En la estética es la belleza de la élite esclavista (p. e. en Egipto: Cleopatra) que es *negada* como única y universal, cuando se descubre la belleza del esclavo (p. e. de un nubio esclavo), que es una *afirmación* de otro estatuto que la primera belleza del sistema, que Adorno denominaría la *no-belleza* del sistema imperante (belleza que pertenece ahora a la tercera constelación):

> "[El que] apela a una totalidad totalmente Otra (*ein ganz Anderes*) tuvo un ímpetu filosófico originario. Condujo finalmente a una evaluación más *positiva* de ciertas tendencias metafísicas, porque el todo empírico es la *no-verdad*".[174]

La no-verdad, en estética la *no-belleza* es lo propio de la verdad o la belleza oculta e ignorada del Otro/a, porque la constelación ontológica cerrada sobre sí misma ignora la alteridad de la belleza de otras personas o culturas. O como lo expresa Douglas Kellner, biógrafo de H. Marcuse:

> "La razón crítica es un principio subversivo que pone en tela de juicio el estado de cosas existentes. La razón exige un orden racional de la vida y critica las condiciones irracionales prevalecientes que no satisfacen sus exigencias. La

---

[171] En general a Felix Weiss se lo presenta solo como el mecenas del grupo. Pero no es así. Felix dio los lineamientos del Instituto, y concibió y pagó los primero tomos del llamado MEW (Marx-Engels Werke), y otras iniciativas aún en la Unión Soviética de importancia para el marxismo mundial posterior.
[172] Martin Jay, *The dialectical imagination*, Heinemann, London, 1973, p. xi.
[173] Horkheimer, *Traditionelle und kritische Theorie*, Fischer, Frankfurt, 1970, p. 35.
[174] M. Jay, 1973, p. xii.

> capacidad de la razón tiene acceso a normas y conceptos que proporcionan las bases para criticar el estado de cosas existentes”.[175]

[8.93] Esas críticas al “estado de cosas existentes” es la negación de la que venimos hablando. Enunciando de otra manera el tema Walter Bnejamin usa ahora una expresión clave en su filosofía:

> “El *tiempo-ahora* (*Jetztzeit*), que como modelo del tiempo mesiánico, resume en una abreviatura enorme la historia de la humanidad, coincide capilarmente con la figura que dicha historia compone en el universo. Es el salto del tigre.”[176]

Es el momento de la negación, la hora del peligro, el tiempo de la ruptura, el enfrentar al sistema críticamente. Es estética es un Paul Gauguin que dejando Francia se interna en el Océano Pacífico para pintar en las islas Tahíti sus paisajes, sus mujeres con sus vestidos de corte y colores polinésicos. Es un diálogo intercultural profundamente creador. Porque la creación, como veremos, es más fruto del descubrimiento de la belleza del Otro/a que de la mera fantasía, como pensaba la estética eurocéntrica, y aun la de Marcuse.[177] El mejor ejemplo es el de Adorno, que de la Escuela de Frankfurt fue el que más desarrolló la estética. Pero sobre la música del Otro/a de la población afro-norteamericana, por su larga estadía en ese país huyendo del nacismo, se atrevió a escribir lo siguiente sobre el jazz, danzado y orquestado por los descendientes de los esclavos en Estados Unidos, y hoy apreciado, ejecutado y danzado por buena parte de la de la juventud mundial:

> “Pero por indudable que sea la presencia de elementos africanos en el jazz, no menos lo es el que todo lo irrefrenado en él se adaptó desde el primer instante a un esquema estricto, y que al gesto de rebelión se asoció siempre en el jazz la disposición a una ciega obediencia, al modo como, según la psicología analítica, ocurre al tipo sadomasoquístico (*sadomasochistischen Typus*), que se subleva ante la figura paterna (*Vaterfigur*) pero la sigue admirando secretamente, querría imitarla y disfruta aún en última instancia la odiada sumisión”. [178]

Y todavía remata con el siguiente juicio:

> “El objetivo del jazz es la reproducción mecánica de un *momento regresivo*, una *simbólica de la castración* (*Kastrationssymbolik*) que parece decir: abandona la reivindicación de tu masculinidad, cástrate (*lass dich kastrieren*) como proclama y ríe al eunocoide sonido (*eunuchenhafte Klang*) de la *jazzband*, y serás premiado con

---

[175] Kellner, 1984, *Marcuse*, p.8
[176] Benjamin, 1989, *Discursos interrumpidos I,* § 14. p. 188.
[177] Véase la obra *Eros y civilización*, 1953, pp.137 ss. La utopía (del ouk-topos del griego: “lo que no tiene lugar” en el mundo del dominador.
[178] Adorno, 1962, *Moda sin tiempo. Sobre el Jazz*, Ariel, Barcelona, p. 137 (Cita de la obra de Omar García Corona, 2021, *Una crítica Descolonial de la Escuela de Frankfurt*, Universidad de San Isidro (Argentina), p. 107).

> la admisión en una asociación de hombres que participará contigo del secreto de la impotencia [...]".[179]

Esto nos muestra que el racismo, el eurocentrismo u occidentalismo todavía está presente en algunos grandes pensadores de la filosofía crítica y de la izquierda del marxismo occidental. Es decir, será necesario escribir en consonancia con la propia tradición de la Escuela de Frankfurt un nuevo capítulo, y me pregunto si no es la Filosofía de la Liberación en el Sur global, la que lo está pensando y exponiendo la estética de la alteridad. Una filosofía de la periferia se adelanta a sus maestros críticos del centro porque adopta un lugar de enunciación más global.

[8.94] De todas maneras Adorno, en su obra cumbre la *Dialéctica negativa,* concluye su obra con una profunda reflexión sobre este tema de la negatividad:

> "La versión de Beethoven del *himno a la alegría* acentuó kantianamente en el "*tiene que*" el "*tiene que morar un Padre eterno*"; pero a este tema se oponen a los que Kant, en esto tan cercano a Schopenhauer como éste lo reclamó más tarde, desechó las [cuatro] ideas metafísicas, en particular la de inmortalidad, como presas en los esquemas de espacio y tiempo y por tanto a su vez limitadas. El paso a la *afirmación*, Kant lo desdeñó".[180]

La única manera de afirmar lo que la razón y la voluntad no podían alcanzar ni realizar, la *afirmación*, es posible desde la emotividad o deseo estético como la exigencia impostergable de evitar el dolor, el disgusto estético de lo insoportable, que necesita vivirse para que el mundo sea posible, estéticamente sin dolor ni disgusto. El dolor es para Adorno el malestar originario. La *afirmación* será resultado de tomar muy en serio el campo y la facultad estética de la necesaria *anáisthesis*, la *anestesia* ante la vida infeliz. Es decir, se trata de la vida feliz; es la *afirmación* de la vida posible como tercera constelación de la próxima *Parte* de esta estética (desde la *tesis 10* en adelante). La vida misma ha incorporado en el viviente el mecanismo del dolor y el disgusto para superar el estado de negatividad, enfermedad, frustración, aspectos de la *negatividad* oculta en la primera afirmación solo de la élite de la primera constelación. El desarrollo de la ciencia médica y la civilización en general responden a esta necesidad impostergable. Es una exigencia estética o de la sensibilidad, y no meramente del saber de la inteligencia científica o de la voluntad ética. Es parte del *bien-estar*, del *estar-bien* de la "vida buena" de las civilizaciones originarias*; repito, no ya como ética o política, sino como estética. Es un sentirse* emocionalmente bien, saludables, en la alegría del estar viviendo adecuadamente. El *homo felix*.

[8.9]. *El colonialismo como negación del arte alterativo del Sur global. Una Estética de la Dominación*

---

[179] Adorno, op. cit., p. 137. En la *Dialéctica de la Ilustración* escribe: "Cada uno debe mostrar que se identifica sin reservas con el poder que lo golpea. Ello está en el principio de la síncopa del jazz, que se burla de los traspiés y al mismo tiempo los eleva a norma. La voz de eunuco del que canturrea en la radio, el elegante galán de la heredera que cae con su batín a la piscina, son ejemplos para los hombres, que deben convertirse en aquello a lo que los pliega el sistema", Horkheimer y Adorno, 2006, 198.

[180] Adorno, 1975, *Dialéctica negativa,* p. 385.

[8.91] La manera más habitual, y todavía vigente, de negar la belleza de componentes de otras culturas que no sean la de la cultura occidental y eurocéntrica es el desconocimiento de la historia y el despliegue presente de las estética del mundo que hasta hace poco adoptaba la forma colonial. Se acepta de alguna manera el mundo cultural del Oriente (dentro de lo que se ha dado en llamar el "orientalismo") que se le ha catalogado como un desarrollo paralelo, aunque siempre de alguna manera "atrasado" o no suficientemente desplegado. Pero en el caso africano o bantú, o en el originariamente americano de las altas culturas ya desplegada ante de la invasión de América (desde el 1492) por los europeos, de manera más profundamente ignoradas o negadas.

[8.92] Y si se consideran otras estéticas se las interpretan como grotescas, simplistas o muy lejos de poder competir con las belleza occidental. La exterioridad y alteridad son consideradas como entre los griegos: el *ser* era lo helénico y el *no-ser* era lo bárbaro, africano, asiático o europeo (en ese tiempo situado al norte de la Macedonia para los griegos), cuya belleza helénica será colocada en el pedestal universal del *arte clásico por excelencia*, entre otros por Johann Winckelmann en pleno siglo XVIII; es decir, situándola por los románticos en una centralidad mundial reproducida en todas la historias de la estética posteriores. Se transformó así en una *Estética de la Dominación* inadvertida porque unánime en las academias, de la consideración de la belleza de una cultura sobre las restantes colocando el gusto estético fetichizado del pueblo dominante (también en otras dimensiones tales como la tecnología, el poder militar, económico o geopolítico) como medida de la belleza humana, aceptando sus criterios y reglas concretas como universales de la belleza sin más.

[8.93] Hemos llegado al término de la negación como la Segunda constelación de la estética, cumpliendo la tarea de indicar el límite de esta Constelación de la estética. Debemos ahora pasar a la Tercera Constelación que solo pasa (el sobrepasar de ua totalidad a otra) a ella el que se arriesga a abrirse a la positiva afirmación de la nueva Totalidad que se abre ante la negación de permanecer exclusivamente en la escéptica posición del crítico o anarquista extremo que no se atreve a jugarse en el complejo y siempre ambiguo proceso de la creación práctica y real del remate o cumplimiento de llegar a la realización empírica del sueño nunca completado del "Reino de la libertad", que de todas manera no podrá tampoco efectuarse *del todo ni perfectamente* y habrá que resignarse valientemente ante el acabamiento *imperfecto* de la condición humana finita y perecedera. Será en el mejor de los casos el "eterno retorno no de *lo mismo*, sino del recomenzar lo *nuevo* en un más maduro nivel histórico". En el mediano plazo será un superar el colonialismo estético, siendo en el largo plazo el ir más allá de la Modernidad eurocéntrica.

[8.94] Es necesario llegado a este punto pensar el pasaje de la *segunda a la tercera constelación* de la estética. Después de la *afirmación* de la belleza, que sin embargo con el tiempo se fetichiza en la primera totalidad, y después de la *negación* crítica de la segunda constelación, nos abrimos ahora a la tercera constelación que subsume a la primera, incorporando la negación crítica contra la primera, para *afirmar* como creación la tercera, ahora analécticamente novedosa, fruto del crecimiento cualitativo de la belleza misma. Es un nuevo momento de la historia de la estética. No es un simple pasaje homogéneo de la belleza de la primera a la tercera constelación (sería la Eterna repetición de lo Mismo); sino

que es, en espiral, el interrumpido crecimiento de lo semejante, algo distinto analógicamente porque porta en su seno el aporte de *el Otro/a* antes ausente como el *no-ser*, la *nada* en el sistema hegemónico de la belleza primera que se ha ido tornando infecunda, repetitiva, falta de la vitalidad del movimiento creciente de la Estética de la Liberación. Hay que preguntarse siempre en qué momento diacrónico de la historia de la estética nos encontramos. Si es la primera, la segunda o tercera constelación de a realización histórica de la estética. No es lo mismo el que valora como conocedor de arte y juzga frecuentemente negativamente las obras por un prurito patológico o anarquista, que el que vislumbrando la tercera constelación advierte que cierta obra es solo repetición y no agrega nada nuevo al arte en su momento. Puede que no innove pero en su especialidad respectiva tenga importancia como una obra bien realizada, bella. Puede que no sea genial, pero alcance un nivel adecuado al buen gusto en su constelación respectiva.

TERCERA PARTE

LA *ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN*
LA *POSITIVA* Y CREATIVA TERCERA CONSTELACIÓN

TESIS 9

HOSPITALIDAD DE LA REVELACIÓN DE LA BELLEZA DE LA ALTERIDAD. LA METAFISICA ESTÉTICA

[9.01] Si la Estética de la Liberación tiene alguna originalidad con respecto a las estéticas europeas o norteamericanas la distinción que explicitaremos consiste en diferenciar entre las categorías filosóficas del moderno y eurocéntrico *ser* (el *sein* de M. Heidegger) y la realidad (de X.Zubiri y E. Levinas). La primera categoría (*ser*) nombra al fundamento (*Grund*), del *mundo* (*Welt*), y la segunda (la *realidad*) a la *fuente* (*Qvelle*) trascendental al ser del mundo (nombrado por la Filosofía de la Liberación como la totalidad como *cosmos*[181]. Si alguien tuvo la novedad de afirmar lo nuevo más allá de la Totalidad primera y afirmativa originaria fue Schelling. Y esto contra Hegel, considerado el filósofo de la negatividad, en tanto pensaba solamente conceptos pero no la positividad de las cosas reales (según la interpretación de Schelling).[182] Por ello el tema de la filosofía *positiva* es inaugurada por este filósofo, de gran originalidad. Tanto Schelling como Marx usan la expresión Dios (Schelling) y trabajo vivo (Marx) como “la fuente creadora del ser desde la nada” (recordando el tema metafísico de la *creatio ex nihilo*) que hemos usado en la definición de belleza (supra *3.8*).

[9.02] Para la inicial Totalidad tóxica y encumbrada en la belleza de la primera constelación hegemónica y vigente, que en la femineidad es la blancura (la “blanquitud”) de una muer alta, delgada, rubia de ojos azules (el ser parmenídico como la Venus de Milo) actualmente, cuando alguien tiene la osadía de enfrentarla (cara-a-cara) al pretender enfrentarla afirmativamente con la belleza africana (la “negritud” exaltada por Senghor), no tan alta, de mayor eso, de pelos rizados y también negros, con un rostro de abultado y sensuales labios , y de ancha nariz, con ojos de color oscuro, cae en el ridículo de lo equivocado. La belleza de la blancura desprecia la fealdad de la negritud (el *no-ser*

---

[181] Véanse estas categorías en mi la *Filosofía de la Liberación*, índice de conceptos. Igualmente en *Método para una filosofía de la liberación*, 1974, cap. 4, pp. 115-174

[182] En el curso Universitario dictado en Berlín en 1841 cuyo título fue *Filosofía de la Revelación.* Por mi parte tomaré las denominaciones de ser y mundo de Hegel y Heidegger, de fuente y creación del ser de Schelling y Marx (esto última véase en mi obra *El último Marx*, 1990, cap. 9.3, pp. 368ss.

parmenídico). Pero cuando un artista genial escucha el grito de la africana que clama ser considerada bella, queda extasiado efectivamente ante su belleza distinta acogiendo la alteridad de la mujer africana, produciéndose el descubrimiento de una nueva belleza, como le aconteció a Paul Gaugin ante la belleza polinésica. El genio superó los criterios de la belleza de su cultura eurocéntrica y supo acoger otro tipo de belleza: el no-ser, la nada[183], deviene ahora reales, pueden descubre otra *fuente* de nueva belleza, que no surge meramente de la fantasía del genio sino de la subjetividad hospitalaria del artista que constituye el comienzo de una nueva constelación, la tercera. De todas maneras de la nada devino real por un acto de creación procedente desde el Otro/a, como la novedad de una belleza liberada, trascendental y por ello despreciada por la belleza dominante.

[9.1] *Ontología de la manifestación del fenómeno en Hegel y Heidegger*

[9.11] Debemos reflexionar sobre la posibilidad del origen radical de las negaciones sugeridas en la *tesis 8*. Consiste en la tesis más originaria de la Filosofía de la Liberación. El *ser* es el fundamento (*Grund*) de la Totalidad, pero dicho *ser* tiene como *fuente* (*Quelle*) creadora en un horizonte previo: la *realidad* misma *de suyo* de la cosa real. No así para los dos filósofos nombrados en la tesis *9.1*. Ya el viejo Parménides había expresado que “el *ser* es, el *no-ser* no es”[184]. Para estas ontologías el *ser* era el origen y el fundamento. No así para la Estética de la Liberación. El enunciado es tan obvio que pareciera una expresión sin sentido. Pero visto en su contexto y real significado tiene un enorme sentido todavía vigente. En estética se traduciría: “la belleza griega es, la de otros pueblos no es”; es decir, es una expresión de su fealdad (de lo no-bello). Incluiría la *negación* de la belleza de otros pueblos. Es una ontología de la fealdad de la alteridad. Esa es la cuestión central que deseamos resaltar.

[9.12] Hegel identifica por su parte el *ser* como el primer paso de su estética. Es una repetición del comienzo metódico del discurso dialéctico de la *Lógica* (tanto la *grande* de 1812 como en la *pequeña* de la *Enciclopedia* para Hegel). Es el *ser* como subjetividad absoluta sin ninguna determinación (“Dios antes de la creación”). En la segunda parte de la *Lógica*, es decir “La doctrina de la esencia”, el *ser* se pone reflexivamente a sí mismo como *fundamento* del *mundo* de los fenómenos. Sigue siendo el *ser* el comienzo. Antes del *ser* no hay ni el vacío infinito, ni siquiera la *nada* (porque la *nada* es para Hegel el *ser* sin determinaciones; no es *algo: Etwas*). “La belleza es Idea, entonces *belleza* y *verdad* son por una parte lo mismo […] Pero la Idea debe realizarse también exteriormente y cobrar existencia determinada dada como objetividad natural y espiritual [… y en este sentido en tanto] su manifestación externa la Idea no es sólo *verdadera* son *bella*”.[185] Se encuentra entonces la belleza en orden de la razón como verdad. Lejos estamos de la emotividad de la *áisthesis* tal como lo hemos mostrado arriba (*3.8*). Es una interpretación intelectualista de la

[183] Marx, usando la fórmula de Schelling, explícitamente escribe la expresión de que l trabajo vivo crea el plusvalor de la nada del capital”, como una *fuente* que opera desde la exterioridad que opera de la exterioridad, por ser el plustrabajo es trabajo impago. Véase Dussel, *El último Marx*, 1990, cap.X).

[184] En Hermann Diels, Parménides, Fragmento 6 (Weidmannsche Velagsbuchhandlung, Zuerich-Berlin, 1964, vol. I, p .232). También escribe acto seguido: “solo el *ente* (*Seiende*) es, la *nada* (*Nichts*) no es”.

[185] *Lecciones sobre Estética*, Primera Parte, 1, 2 (Akal, Madrid, 218, pp. 84-85). Además escribe: “Lo bello es la Idea como unidad inmediata del Concepto y su realidad” (*ibid*., 2, p. 89). Es decir, la belleza es la Ideas, el comienzo sin determinaciones y el final con todas las determinaciones posibles.

belleza que se constituye desde de la razón, y del "ojo" como la apertura esencial del alma a la realidad[186]

[9.13] La totalidad de lo conocido se funda en el *ser* del sistema cultural humano, es decir, greco-occidental. Todo lo demás es prolegómeno introductorio o desarrollo posterior sin significación esencial. Sin querer se sacraliza la estética eurocéntrica, y su estética es solo una estética filosófica válida para solo una cultura, Se niegan sin conciencia la estética de todos los otros pueblos y civilizaciones. El *ser* como la *belleza* es una para toda la humanidad, y es la de la civilización dominante de cada época de la historia universal.

[9.14] Sin un desarrollo histórico tan detallado como Hegel, M. Heidegger piensa lo mismo. Ya que el *ser-en-el-mundo* dice referencia a una Europa que según Heidegger inicia con Parménides y culmina con la filosofía del mismo profesor de Freiburg. No tiene referencia a todos los pueblos que han sufrido el colonialismo desde finales del siglo quince (1492), inicio de la expansión de Europa, su propio pueblo, del sitio o el muro que le había tendido el mundo musulmán en la llamada y aislada Edad Media europea, y que había excluido al mundo latino-germánico de la historia de Eurasia durante ocho siglos.

[9.15] Para Heidegger la obra de arte (los suecos de madera pintados por van Gogh) abría un mundo, la totalidad del ser. La belleza se situaba nuevamente como la "verdad del ser", como la manifestación de un mundo; era un momento contemplativo, ocular. Nada se dice de la sensibilidad, es decir, de la emotividad, del deseo, del gusto o disgusto que produce la realidad o la obra de arte. El mundo de Heidegger es la totalidad o la comprensión del sentido del ser, pero eurocéntricamente lo obvio por excelencia.

[9.16] La obra de arte abre un mundo, y en un museo ha muerto el mundo donde nació. Así como en el caso del "templo de Pestum en su lugar o la catedral de Bamberg en su sitio, el mundo [donde se originó] las obras presentes (del pasado) ha desaparecido. El apartamiento o la destrucción de ese mundo ya no podrá recuperase nunca".[187] La belleza como verdad la sitúa en el orden de la inteligencia y del recuerdo de lo comprendido. Más claramente escribe:

> "*Tékhne* no significa artesanía ni arte, como tampoco lo técnico en la actual acepción de la palabra. *Tékhne* no significa absolutamente nunca una clase de tarea práctica. Antes bien, esa palabra designa un modo de *saber*. Saber significa: haber visto en la más alta acepción del ver".[188]

Aunque Heidegger quiere mostrar diferencias en el ver cotidiano con el ojo del artista, se mantiene en el horizonte de la teoría, de un "saber" ontológico y no un *sentir emotivo* (tal como hemos mostrado que es la *áisthesis*). Cae entonces como Hegel en la determinación de la belleza como verdad, ambas son lo mismo (no idénticas, porque de inmediato tienen

---

[186] Véase de Martin Jay,1994, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Though*t, University of California Press, Berkeley. Aplicamos el tema a Hegel por extensión.
[187] *Pasos perdidos. Holzwege*, en el apartado "El origen de la obra de arte", en el apartado "La obra y la verdad" (Editorial Losada, Buenos Aires, 1960, p. 32).
[188] O. cit., "La verdad y el arte", p. 48.

referencias connotativas diferentes). Hay entonces una fetichización cognitiva del mundo sin referencia a alguna a la exterioridad. Permanece en la *afirmación* ontológica de la primera constelación.

[9.2] *Metafísica de la Revelación en Schelling y Levinas. El ser y la realidad en Zubiri*

[9.21] Pasemos ahora a la tercera constelación que se abre a un nuevo mundo, como una distinta y nueva *afirmación*. Pero no es la afirmación del mundo dado, al decir de Horkheimer, sino de la subsunción de la negación de la segunda constelación que parte y descubre la belleza más allá de la fetichización de la belleza del mundo, situada como no-belleza universal, que es su pretensión. Además, se descubre así la posibilidad del origen radical de las negaciones sugeridas en la *tesis 8*. Consiste en la tesis más originaria de la Filosofía de la Liberación. Si la Estética de la Liberación tiene alguna originalidad con respecto a las estéticas europeas o norteamericanas se origina en la distinción que explicitaremos al diferenciar entre las categorías filosóficas del moderno y eurocéntrico *ser* (el *ser* es el fundamento [*Grund*] de la Totalidad, es decir, del *sein* en M. Heidegger) y su *fuente* (*Quelle*) creadora como un horizonte previo: la *realidad* misma *de suyo* (diría Zubiri) de la cosa real. No así para los dos filósofos nombrados en la *tesis 9.1*. En esto se opone una Estética de la Liberación. Ya antes y más allá del *ser* (1) está la *realidad* (2) (en X. Zubiri y E. Levinas). La primera categoría (1) nombra al fundamento del *mundo* (*Welt*), y la segunda (2) a la *fuente* (*Quelle*) trascendental del *ser* del mundo (denominado por la Filosofía de la Liberación con la palabra *cosmos*[189]: la *omnitudo realitatis*).

[9.22] Si alguien tuvo la experiencia de afirmar lo nuevo más allá de la Totalidad primera y afirmativa originaria fue Schelling. Y esto contra Hegel, considerado el filósofo de la negatividad, en tanto pensaba solamente conceptos pero no la positividad de las cosas reales (en la interpretación de Schelling).[190] Por ello el tema de la filosofía *positiva* es inaugurada por este filósofo, de gran originalidad, en la filosofía de la mitología. Tanto Schelling como Marx usan la misma expresión de que Dios (para Schelling) y el trabajo vivo (en Marx) son “la fuente creadora del ser desde la nada” (recordando el tema metafísico semita de la *creatio ex nihilo*) que hemos usado en la definición de la belleza (supra *3.8*). Para la inicial Totalidad toxica y encumbrada en la belleza de la primera constelación hegemónica y vigente, para la cual en la femineidad está la blancura (la “blanquitud”) de una mujer alta, delgada, rubia de ojos azules (el ser parmenídico como la Venus de mármol para los griegos), cuando alguien tiene la osadía de enfrentarla (cara-a-cara) de pretender *afirmar* la belleza africana de una mujer negra (la “negritud” exaltada por Senghor), no tan alta, de mayor peso, de pelos rizados y también negros, con un rostro de abultados labios y nariz, de ojos igualmente tintos, cae en el ridículo de lo imposible. La

---

[189] Véase la descripción de la temática por primera vez indicada en mi *Método de la Filosofía de la Liberación*, cap. 4, pp. 115-174 (libro publicado en 1974, pero originada en 1970), o en la *Filosofía de la Liberación* (1977) en la edición de 2011 en el FCE, denominaciones que pueden buscarse en el índice alfabético de conceptos de esta última obra.

[190] Véase su curso universitario dictado en Berlín en 1841 cuyo título fue la *Filosofía de la Revelación*. Por mi parte tomaré las denominaciones de *ser* y *mundo* de Hegel y Heidegger; de *fuente* y *creación del ser* de Schelling y Marx (en Marx véase mi obra *El último Marx*, 1990, cap. 9.3, pp. 368 ss), de *realidad* de Zubiri, y de *exterioridad* y *alteridad* de Levinas, cambiando en parte sus significados semánticos dentro de la sistematicidad de la Filosofía de la Liberación.

belleza de la blancura desprecia la fealdad de la negritud (el *no-ser* parmenídico también exhaltada por Senghor). Pero cuando un artista genial escucha el grito de la africana que clama ser considerada como bella y queda extasiado efectivamente ante su belleza distinta acogiendo la alteridad de la mujer afro, se produce el efecto que acogió Paul Gauguin ante la belleza polinésica. El genio superó los criterios de la belleza de su cultura eurocéntrica y supo gustar otro tipo de belleza: lo que era el no-ser, la nada,[191] devienen ahora algo real, se puede descubrir otra *fuente* de nueva belleza, que no surge meramente de la fantasía del genio artístico sino de la capacidad del artista de dejarse impactar en su *subjetividad hospitalaria* por una *afirmación* novedosa: la tercera constelación (que trataremos en esta tercera parte de la estética). De la nada devino, por un acto de creación procedente desde el Otro/a, la novedad de una belleza liberada, de una estética de la liberación (que estaba negada en la prisión de la exterioridad trascendental despreciada de la belleza dominante).

[9.23] En este momento del movimiento dialéctico Marx está con Schelling, ya que antes que el *ser* está "la *fuente* (*Quelle*) creadora del *ser*" (*schoepferische Quelle des Seins*). Para Hegel el pasaje del *ser* a la *esencia* (*Wesen*) era un movimiento homogéneo, porque la esencia es la reflexividad del *ser* mismo. Para Marx, y para nosotros, entre la *fuente del ser* y el *ser,* y por lo tanto de la *esencia,* ésta incluye una distinción de dos términos al distinguir una *fuente creadora* del *ser*. Hay un nuevo término que no existía en Hegel: la *fuente* (un término) del *ser* (otro término de la relación) que se distinguen del mero *ser*. En la estética esto significa que la belleza no es el *ser* aunque sea divino (habría aquí que releer la definición de belleza que hemos dado en el parágrafo *3.8*) como para Hegel, sino que es el descubrimiento de la *realidad* de la cosa misma como *fuente* de la vida del que gusta la cosa real, porque está en el origen de nueva vida, y por ello la descubre como bella (es decir, es su *fuente*). El ser bello es una determinación del mundo que se abre desde la cosa real; lo bello es la realidad captada, descubierta como *fuente* de vida, de la cosa como bella. Dicho simplemente, Hegel atribuye al *ser* la belleza no interpretándola como una determinación que se descubre como un momento de la *fuente* del *ser*: es decir, la belleza se descubre en la *realidad* misma. El descubrir la belleza del Otro/a, desde la exterioridad trascendental al *mundo* (al *ser*), es imposible para Hegel, porque para él el *ser* es lo originario. Era necesario antes distinguir entre el *ser* y la anterioridad y exterioridad de la *realidad*. Schelling en su curso en Berlín sobre la *Filosofía de la Revelación* se propuso demostrar la racionalidad de descubrir lo trascendental al *ser* y el *mundo*, lo que está *antes* del *ser* (el *prius* de la realidad en Zubiri). La revelación procede de Otra/a. Analógicamente es posible descubrir la afirmación de la belleza del sistema mundo de la primera constelación. Es así al mismo tiempo posible exponer la *fuente* desde la cual surge la posibilidad de negar el mundo bello vigente. Esa anterioridad es la "nada" desde donde se origina la creación de lo nuevo, no siendo una nada vacía sino, nada menos, la realidad misma del Otro/a desconocido/a en el mundo dominante, siendo ahora posible captar el sentido de la negación, y la nueva palabra que hay que acogerla como revelación procedente desde más allá del horizonte del mundo.

---

[191] Marx, usando la fórmula de Schelling, explícitamente escribe la expresión: "el trabajo vivo es la fuente de la creación del plusvalor *de la nada* (*schoepfung aus Nichts*) del capital" (Véase Dussel, 1990, cap. X, citado supra). De igual manera el genio estético crea de la nada del sistema estético vigente (desde el Otro/a) la nueva belleza estética.

[9.24] E. Levinas vuelve a pensar la revelación como un más allá de la mera manifestación del ente en el mundo. La revelación no es manifestación. La manifestación fenoménica es mostración del ente en el mundo; la revelación proviene de la palabra (*dabar* en hebreo) que se origina más allá del mundo: desde el Otro/a. Para que haya revelación es necesario que Otro/a se exponga desde más allá del mundo. Que revele su misterio. Su trascendentalidad es la condición de posibilidad de que irrumpa en el mundo una palabra nueva, imposible para el mundo ya comprendido, supuesto, conocido. La novedad del Otro/a considerado hasta este momento como *nada* (como el esclavo, el obrero o la mujer afroamericana), es ahora fuente de novedad en el mundo; es creación porque irrumpe algo desde la *nada* (es semejante y distinto, es analógico; no es diferente desde la imposible identidad). No es solo la genialidad del artista sino que la belleza distinta genera en el auténtico creador la inspiración, que es el acoger hospitalariamente la revelación nunca escucha del Otro/a. De la misma manera la belleza no es meramente un fenómeno mundano, ontológico, sino trans-mundano, meta-físico[192] le llama Levinas, transmundano. Así exige ser acogida la revelación del Otro/a, y del mismo modo la belleza otra. En el pensamiento semita de Levinas no hay una estética ocular, de las imágenes o esculturas (para no caer en el fetichismo iconoclasta), pero desarrolla una estética auditiva de gran belleza en torno a la palabra (*dabar*). No es ya el ojo que ve y sabe; es ahora el oído: “El que tenga oídos para oír que oiga”, porque se trata de una filosofía dialógica en la que por la experiencia inmediata del *cara-a-cara* (*panim el paním* en hebreo) una persona se abre atenta a la *palabra* del Otro/a. Todo del pensamiento de Levinas se mantiene bordando pacientemente esta experiencia constitutiva, que explica fenomenológicamente en toda su vida. En *Totalidad e Infinito*, su obra cumbre, muestra que el ser humano en su mundo (Hedegger o la *Lebenswelt* de E. Husserl sus maestros en Freiburg) no se abre al otro/a ser humano interpretándolo hermenéuticamente como un fenómeno que se le *manifiesta*, sino que debe detener su impulso constitutivo ante los ente, las cosas reales, para escuchar la *revelación* del Otro/a. La distancia de la revelación y la manifestación le permite a Levinas la aporía de Sartre en *El ser y la nada* (siendo los entes reales el ser, y la nada el mundo), que el yo ante el otro yo lo destituye como objeto escapándosele del hecho de ser otro, o de Husserl que en la quinta meditación (de *Las meditaciones cartesianas* que Levinas tradujo del alemán al francés en 1930), se pregunta (sin poder contestar a la pregunta) ¿cómo se constituye al Otro ser humano? Levinas parte de la categoría *cara-a-cara* semita para mostrar fenológicamente que el ser humano se abre al Otro respetando su exterioridad de misterio y se sitúa pasivamente acogiendo hospitalariamente al *revelación* del Otro, inspirado en Schelling, a mi pregunta expresa, a Cohen y Rosenzweig en *La estrella de la redención.*

[9.25] Aplicado esto a la estética significa una doble dimensión. Levinas nos permite descubrir la imposibilidad de interpretar a otro ser humano como una cosa cognoscible desde sus manifestaciones, sin el respeto debido a dejarlo *revelarse* en su misterio que, como tal, es necesariamente trascendente al horizonte de mi/nuestro mundo. No sabemos quien es el otro ser humano si no le preguntamos que nos revele libre y verazmente su comprensión de su mundo, sus proyectos, su intimidad secreta. Repitiendo, es poniendo su propia corporalidad en el territorio de las culturas polinésicas del Pacífico que que el genio

[192] *Metá*: más allá, *physis*: el mundo en griego. No es la ingenuidad del realista ingenuo; es la trascendentalidad (la *realidad*) de lo que está más allá de la ontología (el ser), porque es su fuente.

artístico de Paul Gaugin pudo apreciar a los polinésicos/as y quedar deslumbrando ante su belleza. La *nada* del polinésico para un francés cotidiano era trascendido por el genio que primero supo aprender y apreciar la exterioridad de una cultura totalmente desconocida, *nada* significativo de una cultura primitiva, atrasada, fea, y sin embargo todo un mundo estético para el ojo que aprendía a ver. Claro que esto supone una ética, es decir, una actitud ética. Para Levinas *la apertura al Otro/a* como lo extraño que me interpela como el superior/a, como lo sagrado, en el cara-a-cara que interroga al que no se tiene la capacidad de conocerlo/la, sino permaneciendo meramente en ese respeto extático ante el Otro/a, *es la ética*. *Pero es igualmente lo estético como tal*. Absorto/a quietamente ante lo santo, es decir, ante la *realidad* del Otro/a como belleza, como fuente de mi/nuestra vida propia y comunitaria simultáneamente, Gaugin pintaba polinésicas, con su colorida y simple vestidura de un mundo vegetal exuberante, no lejos del esplendor de las aguas del Pacífico, tan lejano del "civilizado" de Atlántico o el Mediterráneo franceses.

[9.26] X. Zubiri trata el tema con gran profundidad. Desde el comienzo del descubrimientos de la primeras categorías de la Filosofía de la Liberación adopté categorías zubirianas, contra las corrientes hegemónicas de la comunidad latinoamericana, pero hoy debo anotar algunas limitaciones en su estética, o en el análisis del concepto de *áisthesis* y de belleza tan sugerentemente descrito por Zubiri. Lo original del filósofo español es la claridad con la que trabaja la categoría de *realidad*, que nos evita muchos subjetivismos en dichos concepto. Pero llega a un extremo que debemos llamar la atención. Es correcto que se considera la realidad de la cosa real (no es una tautología) como el lugar donde se da la experiencia de la belleza. Y al mismo tiempo denuncia que no s e t rata de u valor o de una mera propiedad real de la cosa real. Pero por una comprensión débil de la significación de dialéctica pienso que se equivoca en un cierto objetivismo del concepto de belleza no dialécticamente relacionado con la experiencia subjetiva del gusto estético.

Escribe Zubiri:

> "Esta doble posibilidad (de ser bella o de ser fea), que incumbe a la misma cosa bella, o es una dualidad dialéctica -que haría a Hegel feliz-: se pone una cosa bella, se contrapone una fe a, hay una superación, etc.; la dialéctica, sino que pertenece estructuralmente a cada una de las cosas bellas […] No es una superación dialéctica sino que pertenece estructuralmente a cada una de las cosas bellas".[193]

Y algo antes:

> "Las cosas, por consiguiente, son bellas en sí mismas. Belleza no es una cualificación extrínseca de las cosas: que sean lo que son y además resulten que son bellas, no. De la misma manera que son verdaderas en sí mismas, son también bellas *en sí mismas* y son buenas *en sí mismas* […] Decir que las cosas son bellas *en sí mismas*, quiere decir que la belleza es de las cosas, y este *de* significa que es la actualización misma *de la realidad* […]".[194]

[193] Sobre el sentimiento, p.356.
[194] *Ibid*., p. 366.

[9.27] El realismo crítico de Zubiri se ha transformado en un realismo a secas y ha perdido justamente la dialécticidad. Lo dialéctico no es meramente la afirmación, a la que se le confronta con la oposición, que se supera en un tercer término obvio, óntico, mecánico. Es el vinculo que se establece entre dos términos (maternidad-filiación, por ejemplo, como hemos mostrado en la *tesis 3*); en nuestro caso entre belleza y sobrevivencia del viviente.[195] Zubiri llama la relación de la cosa misma con el sujeto que la capta "actualización", pero no muestra que tipo e actualización distingue la belleza, de la verdad o del acto voluntario (el bien). Y la distinción entre los tres tipos de actualización consiste en que la belleza despierta en el viviente el gusto o disgusto como relación a la sobrevivencia del viviente (no así la verdad y el bien). La verdad no se actualiza de esta manera y el acto voluntario tampoco. Y esto nos indica que la belleza aunque pertenece *a la cosa misma* dialécticamente se diferencia por el distinto modo de actualización. Es decir no se da *solo* en la cosa misma sino *también* en un modo de recepción por parte del sujeto (como emotividad movida por el hecho de que la vida es finita y puede extinguirse, es decir, morir). La alegría o agrado de encontrar una cosa que sea fuente de la vida despierta la emoción del viviente, y es *también* un componente en la determinación de la definición de la belleza.

[9.27] Nos dice todavía:

> "Lo cual quiere decir que lo que la belleza añade a las cosas no es una cualidad […] es pura y simplemente un modo de actualización por el que la realidad, ella, se hace presente […]. La realidad es fruitiva en sí misma, y por eso es bella en sí misma".[196]

La belleza no es un valor ni una cualidad de la cosa no dice Zubiri. Pero *tampoco* se da solo en la realidad cósmica (diría Zubiri) o mundana (como momento del mundo de un Heidegger) de la cosa sin relación a una subjetividad viviente. Se dice que es fruitiva, pero no se dice por qué. ¿*Por qué* el azúcar o el chocolate gusta el niño (o al caballo en su domesticación)? Lo propio de la belleza es que *gusta* (y tener *buen* gusto es ya la esencia de la belleza en general), porque indica que la cosa misma en su sutantividad es fuente de nueva vida y garantiza la sobrevivencia del que descubre y consume tal cosas que por ello es en sí es bella, pero descubierta o situada como *fuente* de vida en su actualización en la subjetividad del viviente humano (o no humano). De manera que la belleza *no se da* en la realidad de la cosa misma *sin relación* a un viviente humano (también del no humano). Es decir, la belleza se da como su sede o lugar en la sustantividad de la cosa pero necesita para existir ser actualizada en el sujeto viviente que le otorga el ser *fuente* de su vida. Sin ese tipo de relación dialéctica, actualización o subjetivación la belleza deja de existir. Un cosmos o universo sin vivientes no se le puede considerar como bello. Pero no porque desaparecería el sujeto de enunciación, sino porque desaparecería la referencia constitutiva de ser *fuente* de la vida de un viviente, que es lo que mueve a tener gusto ante la realidad.

[9.3] *La categoría de Exterioridad: el Otra/o, el no-ser, la nada*

---

[195] *Ibid.*, p. 356. En aquello de que la belleza es la cosa misma (de acuerdo con Zubiri) pero en tanto fuente de la vida del que capta en la cosa misma ciertas condiciones sustantivas causa de su vida.
[196] *Ibid.*, pp. 356-357.

[9.31] Puede haber un criterio crítico *negativo*. Cuando se descubre la fetichización excluyente que pretendiendo universalidad niega la belleza de otro sistema estético, o cultura, pero sin comprender los otros criterios válidos de belleza. Ahora deseamos reflexionar sobre estos criterios críticos pero *positivos* de belleza que contradice el criterio hegemónico vigente de belleza por un distinto criterio que puede enunciarse positivamente. Es decir, es muy distinto negar un criterio de belleza por ser dominador sin enunciar otro en su lugar. Es el crítico de izquierda (de algunos anarquistas) que pueden criticar destructivamente un sistema, pero le es difícil construir otro mundo nuevo desde criterios positivos. Es el caso, como hemos dicho, de un anarquista *extremo* que niega la dominación pero no lograr enunciar el nuevo criterio para edificar un sistema *positivo* superador. Y esto acontece cuando se piensa solo en la belleza exclusivamente como dada en la cosa misma y no se da cuenta de su correlato subjetivo que se da solamente en un individuo sino en la intersubjetividad de una comunidad. En la comunidad muchos determinan como bella la cosa en sí misma, porque la *gustan* (les *gusta*, tienen el *gusto* estético) como bella (un alimento como la tortilla de maíz en México o el pan de trigo en Francia, donde un francés no *gusta* de la tortilla). De manera que el momento subjetivo es determinante en la captación de la cosa como bella, es decir, determina su descubrimiento como bella. *Ergo* la belleza nos se da *solamente* en la cosa misma sino por la intervención dialécticamente complementaria de la comunidad cultural que la descubre y la determina (es decir, la tiene clasificada) entre las cosas bellas.

[9.32] Es en la intersubjetividad emocional estética (el gustar de, como *áisthesis*) que puede cobrar la forma de una pretensión de universalidad del propio gusto comunitario. Y no, porque a nosotros no nos gusta un alimento es obligatorio que a toda la humanidad debe aceptar nuestro gusto. Dicha pretensión de universalidad tiene ineviablemente una intención dominadora sobre las otras culturas y sus obras de arte, al declararlas feas, aunque cumplan con sus usos y costumbres que son distintas (pero no idénticas sino semejantes[197], y esto en todas las culturas).

[9.33] Se puede tener una *positiva* voluntad de afirmar la belleza del Otro/a desde la propia manera de ejercer los criterios de la objetividad bella de las cosas reales sin negar la belleza de cosa reales del propio mundo si se tiene la capacidad de acoger la belleza de otras culturas o singulares teniendo un sagrado respeto por la dignidad de las otras personas, de sus culturas. A esto denominamos el aceptar o acoger *hospitalario* al Otro/a como tal (virtud del beduino semita en el desierto arábigo históricamente), de su mundo, de la belleza de los entes desde *su punto de vista*. Esta apertura a la pluralidad de otros mundos posibles ocupa el lugar adecuado de la pretensión de universalidad que en su identidad exige solo la imitación, y esto por el aprecio a la pluralidad estética, a la pluriculturalidad. El *no-ser* del ser unívoco parmenídico y dominador, que desprecia racial o socialmente al pobre, a los distintos, a lo popular, a lo *naco*, a lo que guarda exterioridad a nuestro mundo.

[9.34] Se trata de una estética de la exterioridad abierta a lo nuevo, a lo distinto, a la pluriversalidad que no intenta un proyecto de un Reino de la Repetición de una

[197] Así en las costumbres del vestirse todos tienen mangas, aunque distintas; unas estrechas y otra amplísimas (según los climas). Semejantes porque el cuerpo humano tiene los mismos miembros, los brazos.

universalidad unívoca para toda la humanidad, sino del Reino de la Libertad en la multiplicidad rica en semejanzas analógicas.

[9.4] *La hospitalidad de la belleza del Otro/a, primeramente en su corporalidad, en su rostro (*paním)

[9.41] “Que me bese con los besos de su boca”, canta el poema de la lírica semita de dos amantes, negros como los cedros del Líbano, en el *Shir ashirim*, que anticipa y continua la relación de la estética primera en el beso de la *boca-pezón* de la madre nutricia en la lactancia, experiencia de belleza sublime (como descubre genialmente S. Freud), cuando la piel bucal del infante *gusta* estéticamente la piel de la Madre, que con la mucosa interna que como externa en los labios del infante es la más sensible y se repite en los besos del adulto enamorado[198], como resabio del lactante o de la edad bucal, la más emotiva estéticamente posible. El niño y el amante captan la cosa real, el pezón nutricio de la madre que alimenta y que anticipa el acto procreador del *pene-útero* fecundo[199], ambos como *fuente* de vida, cumpliendo así exactamente la definición estricta de belleza (sin metáforas). La corporalidad significativa del rostro del Otro/a es lo más bello posible para el ser humano, la *pulchritudo prima* la hemos llamado. E. Levinas se detiene en una hermosa fenomenología del tema en *Totalidad e Infinito.*

[9.42] El *cara-a-cara*, categoría semita inexistente en el pensamiento griego o moderno, es la experiencia de estética como tal. La piel del ser humano en contacto[200] con el Otro/a tiene una peculiar eroticidad, porque el Otro/a es una cosa real de una peculiar consistencia; es decir, es otra subjetividad que al momento de ser constituido como Otra/a sabe que el Otro/a que el así constituido constituye por su parte igualmente a la primera subjetividad como cosa real que tiene mundo, subjetividad. Esta mutua constitución de la acosa real como Otra/a significa una experiencia estética *única, sui generis,* lo que tantas veces hemos llamado pulchritudo prima: la belleza sublime y solo posible en la relación entre sujetos. Esta relación metafísica (más que ontológica) es la que se establece primeramente que toda ora relación: un europeo o dominador puede admira la belleza de Otro/a de otra cultur; el niño/a puede ser amamantado por una mujer de otra cultura. Pero el niño rubio y blanco dirá a su nodriza afroamericana:”- ¡Mamá!, porque se nutrió de su pecho. Relación *metafísica* porque es *más-allá* (*meta-* en griego) que el propio *mundo* y cultura (-*physis*). Y de allí en adelante puede ser acogida la belleza de otro mundo, de otra cultura.

[9.5] *De la* anáisthesis *ante la aparente fealdad del Otro/a*

---

198 El “enamoramiento” es el estado anímico de los miembros de la pareja que *gustan* del Otro/a con el entusiasmo de la *áisthesis* o emoción estética en sentido estricto: el amor del Otro/a *en su persona misma* como “cosa real” *fuente* de la propia vida, con la que se aspira a con-vivir siempre en el hogar acogedor del hijo/a fruto de dicho amor estético.

199 La superficie de la corporalidad humana, la piel, tiene zonas más o menos erógenas. Los labios y los órganos sexuales son de los más erógenos (gusto estético entonces) en función de sufrir una atracción a ser sensibilizada agradablemente por movimiento rítmicos (como la música donde el ritmo aviva la actualidad de la melodía). La vida “se las arregla” para atraer a sus contactos los órganos de los amantes como ”artimañas” de sobrevivencia, de permanencia de la vida del género humano (no solo del individuo).

200 Obsérvese que “con-acto” nos habla del “tacto” con el Otro/a. El *beso* como el cara-a-cara es un con-tacto.

[9.51] La *anáisthesis* es lo contrario a la *áisthesis*. En el castellano la palabra anestesia se usa para indicar la insensibilización de lo que causa el dolor, por ejemplo en una operación quirúrgica: desconecta al sistema nervioso que deja de detectar el sufrimiento para que el paciente emotivamente no sienta el traumatismo. El cuerpo se insensibiliza, queda como adormecido. Esto es lo que acontece ante la cosa real que no tiene suficiente atractivo para despertar la atención del sujeto. Es decir, si la *áisthesis* es el gusto, la fruición, el entusiasmo ante lo bello, la *anáisthesis,* es el no-dolor, la indiferencia ante la realidad. Y mucho más ante la belleza del Otro/a que es considerada, por situarse más allá del horizonte del mundo dado. Es un cierto disgusto ante lo que no agrada disgusta, ante lo que fastidia.

[9.52] Esa indiferencia cuando se extiende a todo el mundo, cuando esa melancolía se hace presente en la vida cotidiana del que en cierta manera ha perdido el deseo de vivir mismo sería categorizado por el primer Schopenhauer como quien ha perdido hasta "el mismo querer vivir", como un Walter Benjamin en la frontera de España que lo lleva al suicidio. El convencido, que ha fetichizado la belleza de su mundo, enfrenta a la belleza del Otro/a con una actitud de soberano desprecio, desvalorización, ya que ha anestesiado la relación (*anáistesis*), la ha inmunizado (por el sexismo o masculinismo tóxico, clasismo, culturalismo autocentrado, neoliberalismo, etc.) a todo posible agrado, ha eliminado toda posible emoción o compasión[201] para con el Otro/a.[202]

[9.53] La *áisthesis* como emotividad o sensibilidad estética demuestra toda su capacidad transformadora exactamente en este momento de identificarse con el explotado o excluido en todo su ser, en toda su belleza, en sus obras de arte que significa una actitud humana ejemplar que define a la estética como función social e histórica desde siempre indicada. Lo única diferencia que a capacidad innovativa no es solo la fantasía del artista individual, sino también y principalmente la actitud creativa de lo popular siempre discretamente ausente como el *no-ser*, como *nada*, como lo insignificante. Lo insignificante deviene para el ojo del artista lo más significativo. Porque es la comunidad a que ha dado a luz al genio, lo ha educado en su cultura, en sus mitos, en sus formas, sus colores, su música, en el calor del hogar, en el amor de los suyos que crea sus genios. Miguel Ángel nació en una comunidad de obreros de las minas de Carrara en Italia. Los músculos de Adán (nada bizantinos ni medievales) creado por el Padre y expresado en la Capilla del Vaticano son los de su padre y de sus compañeros de trabajo de su infancia. La comunidad educa sus genios; no son la autocreacion de un singular que establece las reglas estéticas, como pensaba Kant. Sino al contrario: las reglas que el genio usa son las de su pueblo llevadas a su plenitud. Plenitud que aun a su pueblo extrañan a veces no reconociendo su origen.

---

[201] La palabra compasión (del latín *pasión-con* el otro) significa que alguien asume y se identifica con el dolor que el otro padece. En vez de com-pasión hay desprecio y odio.

[202] El desprecio por el Otro/a puede llegar a el deseo del mal del Otro/a, en lo que consiste el odio. Al odio que atribuye al Otro/a la causa de su desgracia, de su fealdad, por su falta de disciplina, por el desgano en el trabajo. Como expresa Hinkelammert el victimario se cree víctima de su víctima; el crucificador se siente crucificado. Como en la islamofobia que después de haber destruido Irak, Libia, Afganistán, Siria y Líbano por su petróleo, todavía se martirizan a los exilados que llegan a Europa por millones, como si ellos fueran la causa de la destrucción de sus países. Pero en lugar de la compasión por el dolor del Otro/a la islamofobia los interpreta como salvajes, violentos, olvidando que el que así lo juzga ha asesinado antes millones de simple ciudadanos de países desconocidos a los que ha destruido violentamente con sus ejércitos.

[9.67] *La exterioridad de la belleza de los dominados (pueblos originarios, géneros despreciados, obreros explotados, campesinos, razas "de color", pueblos del Sud global*)

[9.61] Así se entiende que alguien no solo desee, ame le *guste,* le *agrade* amar a los que tienen cualidades especiales para ser amados, sino que la subjetividad se abra a la exterioridad por la que festejaban la cosecha los campesinos del río Rin, será en el futuro el "Canto de la alegría" de la Novena Sinfonía. El genio traducía a lenguaje clásico una melodía popular, no digna de ser presentada según el juicio de los burgueses en el teatro de la Opera. La gran obra futura novedosa ya fue apreciada y descubierta por el genio en el pueblo simple del Rin. No fue tanto la fantasía del genio sino la belleza popular el origen de la novedad.

[9.62] Los pueblos originarios, los géneros despreciados, los obreros explotados, las razas de color no blanco de su piel, los campesinos trabajadores del campo, los pueblos coloniales del Sud global tienen ya un sentido estético de la existencia; con brillante y variadas artes, a veces milenarias y ciertamente más antiguas que las artes modernas eurocéntricas, pero no han sido solidaria por el que *no-es*, por la nada que tiene otro mundo, por el excluido, el pobre (metáfora de la exterioridad en general). Solo los genios tienen esa apertura generosa y gratuita que les permite descubrir *lo nuevo* (la tercera constelación estética afirmativamente) en lo *ya dado* en su presente, pero que por ignorado aparecerá en el futuro como novedad genial. El Beethoven que descubría ya la belleza en su presente en la melodía de la danza popular descubiertas ni cultivadas. De eso trata en la Estética de la Liberación, de las artes de los pueblos, de los Otros/as, de los ausentes por ceguera y falta de oído, olfato, etc., de los pretenciosos dominadores, cuyas artes mayores cuentan con sofisticados instrumentos fruto de la modernidad tecnológica. Pero es necesario remar contracorriente y descubrir el arte tan bello de nuestros pueblos humildes y frecuentemente silenciosos. No así la juventud que danza al ritmo de la música inspirada en la melodía rítmica *africana*, al ritmo de la percusión del tambor[203], como el Jazz y sus tradiciones, procedente del Sud global.

[9.63] Para ello, hemos dicho, se necesita *solidaridad* más que fraternidad. La fraternidad es todavía una afección ontológica, dentro de la totalidad. La solidaridad supera el horizonte de la totalidad vigente (de la primera constelación) y se abre a su exterioridad, a la alteridad del Otro/a (tema que ocupa la tercera constelación de la estética). Por ello ya no le interesa al artista la belleza del sistema vigente, sino que toma a su cargo la belleza despreciada del Otro/a, del considerado nada, no-ser, "el pobre, la viuda y el huérfano" (de la ley de Hammurabi) del mundo futuro que inaugura. Ese amor, esa tendencia, ese entusiasmo enciende la emoción (la *áisthesis*) hacia la belleza de la alteridad que se transforma en la estética en capacidad creativa: crea de la nada del sistema vigente, pero que es trascendentalmente real en el oprimido o excluido, como un más allá del *ser,* que

[203] Aunque la *primera música rítmica* que escucha *universalmente* todo ser humano es cuando como feto oyó atenta y gozosamente, por ser una experiencia estética, el ritmo del corazón de la madre dentro de cuyo vientre iba creciendo. Alejo Carpentier nos recuerda que el origen de la música es el tambor (en su obra *Pasos perdidos*), pero no se le ocurrió lo del corazón de la madre, experiencia metafísica *sui generis*. Cuando el viviente tuvo capacidad auditiva debió solazarse profundamente al escucha ese ritmo hermoso materno. No era un "cara-a-cara", ni siquiera una "piel-junto-a-otra piel", sino una "piel-dentro-de-otra-piel" anota sabiamente Levinas. Es la *musica prima* (sin acento en latín): la reina musical de las músicas.

afirma ahora el *no-ser*, que se había fetichizado en lo vigente. El genio artístico, es genio exactamente porque se descentra de lo habitual. Es considerado por sus contemporáneos como un individuo incomprensible por sus acciones inesperadas, por sus gustos extraños, por sus juicios opuestos a los del resto. Es que está en un mundo futuro anticipándolo, no solo por su creación fruto de la fantasía, sino también por la atención tensa y constante de lo invisible para los demás. En este aspecto el arte (*Kunst*) es crítico y profético, es decir, negativo y novedoso. Pablo Picasso es un ejemplo paradigmático.

TESIS 10

LA *HIPERPOTENTIA ESTHETICA.* LA CREACIÓN DE NUEVA BELLEZA.

[10.1] *De la* potentia *a la* hiperpotentia aesthetica

[10.11] La *potentia* significa en la política[204], en primer lugar, la *fuerza* acumulada por la unidad de las voluntades de la comunidad, del querer-vivir desde el *consensus populi* (el *consenso del pueblo*, decía Bartolomé de las Casas en Chiapas), consenso que da legitimidad democrática al poder. Es una potencia como poder hacer, poder crear, poder también cambiar las costumbres. En segundo lugar, es una *posibilidad* como lo que no es todavía realmente existente, y que gracias a ese poder se pasa del proyecto o dicha posibilidad al acto (potencia en oposición al acto, oposición entre posibilidad y actualidad, entre *dynamis* y *entelekheia* en griego). En la estética la *potentia aesthetica* (en latín ahora) es, analógicamente, *el poder crear un mundo con obras bellas* como fruto de la posibilidad colectiva de la comunidad en su conjunto, a través de los siglos y como determinaciones propias de ese pueblo que hace que, por dar un simple ejemplo, hasta sus ciudades exhalan un olor propio (como en la India, gracias al aroma de sus comidas, de sus perfumes, de sus cosméticos, de sus inciensos, obras de arte con un perfume característico)[205] que es un fruto de muchas artes (como el arte culinario, la perfumaria, o el arte de los a inciensos[206] que con sus aromas penetran profundamente en el inconsciente, etcétera)

[10.12] La potencia, sin embargo, es la capacidad pero no todavía el acto, la nueva obra de arte creada efectivamente. Puede ser sin embargo la producción de las obras de artes tradicionales (en la primea constelación) pero que, poco a poco, por la mea repetición mimética van perdiendo sentido, es decir, se van fetichizando y será necesario negarla para recuperar el poder creador del arte.

[10.13] El momento en que un pueblo, una comunidad, o en la biografía de un artista de un excelente artista vienen repitiéndolo mismo pero ya sin la creatividad propia de la vida, es que en el corazón mismo, por una inspiración de la emoción artística (la *áisthesis*) en coherencia con su comunidad se origina la *hiperpotentia*, un estado de rebelión afirmativo de la creación artística, de novedad, donde la comunidad o el pueblo y como una ruptura en

---

[204] Véase *20 tesis de política*, 2006, *Tesis 2*, pp. 23ss.

[205] Ya nos referiremos en la *tesis 15* más adelante del "olor de las ciudades", cuando no han sido eliminados por la limpieza higiénica inodora de la modernidad (que más bien huele a gasolina, aceite para autos, comida chatarra, etcétera).

[206] Que se usa en el yoga o en los cultos místicos o religiosos para ayudar a transportar al participante por el olfato al mundo trascendental de los mitos. En los pueblos originarios de América las culturas usaron como incienso el quemar tabaco.

la evolución de la vida de un artista, se originan nuevas obras artísticas, se inaugura una nueva edad en la historia del arte. Es el fruto de un salto cualitativo de un pueblo y de la oa de un artista, complementándose mutuamente. Como Chopin con la llamada *Polonesa*, en medio de su patria Polonia en lucha por recuperar un espacio telúrico para poder vivir entre el poder zarista y el alemán, que invitaba a un pueblo cantar y bailar una composición de piano de un genio artístico y un patriota. Era ciertamente un pianista genial y un patriota ejemplar que arriesgaba su vida por crear una obra que entusiasmaba el fervor comunitario que era alentado por una obra de nuevo ritmo. En una lejana ciudad argentina mi madre tocaba apasionadamente con sus hermosas y largos estilizados dedos la polonesa, y encendía en mí el gusto por la música y por la patria. Chopin nunca imaginó el efecto de su genialidad que se reviviría junto a los Andes del sud latinoamericano no lejos del Aconcagua.

[10.2*] La fuente creadora (schoepferische Quelle) de la nueva belleza*

[10.21] La fuente creadora es dialécticamente doble, es decir, los dos términos de una relación. Tiene un aspecto objetivo (o transobjetivo para ser más exactos) y otro subjetivo. La nueva belleza como momento *objetivo* de la relación dialéctica parte de la cosa[207] real misma y es nueva, no vista o conocida por el mundo hegemónico (el *no-ser*, la *nada*). Pero tiene también un momento subjetivo del observador o del artista, que descubre el no-ser como siendo bello (contra las costumbres o el mundo vigente) y gusta de nueva cuenta lo que a muchos disgusta (*anáisthesis*). Si ha esto agregamos la fantasía del artista, que sobredetermina la capacidad del gusto de lo que antes disgustaba, tenemos que la *belleza nueva* de la obra de arte es un aspecto de la cosa misma en relación al *nuevo gusto* del observador o artista que han obtenido para crecimiento de su subjetividad por un cambio afectivo o emocional: ahora les agrada estéticamente lo que antes les disgustaba, repudiaban.

[10.22] Pero este doble cambio, de la cosa que se torna bella y del disgusto que se vuelve gusto, son debido a condiciones objetivas y subjetivas que producen por mutua codeterminación esa transformación. Pueden ser causas económicas, políticas, culturales, propias de la comunidad, de la biografía del artista o de la evolución histórica del sub-campo artístico respectivo, y pueden analizarse mucho más exhaustivamente que lo que lo haremos a continuación como sugerencias introductorias. Por ello, solo indicaremos algunos aspectos más relevantes.

[10.23] Hay momentos en la historia de un pueblo que se da una situación propicia a una etapa creativa del arte. Por ejemplo en México en los decenios A partir del 1930, junto a cardenismo político y el nacimiento de una burguesía industrial, una cierta afirmación nacionalista alentó a los pintores a expresarse de manera más social y popular. Esto convoca a los artistas a usar los muros amplios de los edificios públicos para instruir al pueblo sobre su historia y mitos ancestrales. Es cuando Ribera y Siqueiros, entre cientos de artistas desarrolla el movimiento muralista. En el Palacio presidencial (que había sido

---

207 Recuérdese que "cosa" puede ser una persona humana (que también es parte del cosmos) y más alá de la cosa-mundana o el ente; es decir el Otro/a como centro de otro mundo, de "alguien" (*autrui* la llamaría Levinas).

residencia de las autoridades coloniales durante tres siglos), como fondo de la escalera central majestuosa, pintó el primero de ellos un fresco que bien compite con los renacentistas italianos del 1400, pero éste profundamente mexicano. Es una obra de arte pictórico genial de un momento muy especial del arte latinoamericano, debido a un cierto entusiasmo general político, económico y cultural donde el pueblo portaba a los genios artísticos a expresar de manera creativa un estilo de belleza donde se reinterpreta el pasado comunitario del Estado, en este caso azteca, a manera de reminiscencia de siglos de esplendor pasados, abriéndose a una utopía de justicia e igualdad que la Revolución antiporfirista (1910) había sabido bosquejar en el horizonte nacional y popular. La historia del arte fue así un proceso paralelo y constitutivo de la historia cultural de un pueblo.

[10.3] ¿Qué es la *hiperpotentia* aesthetica? ¿Cuál es su sede?

[10.31] La *potentia* (de ahora en adelante *potencia*) es el poder por el que una comunidad puede o tiene la capacidad de producir obras artísticas como momento esencial de la cultura que constituye, como repetición y concervación de lo dado. Queremos sugerir la palabra de *hiperpotentia* (*hiperpotencia*) para indicar la capacidad suplementaria de crear lo nuevo, o de no meramente repetir por la memoria lo ya vigente, de no leer ya la partitura de un obra musical sino de crear una nueva melodía componiéndola. Para ello hay que tener un temple psicológico de un cierto atrevimiento, de afrontar la crítica de los tradicionalistas, de estar convencidos del sentido de la obra nueva que abre un espacio a la creatividad de nuevas generaciones, y sobre todo expresa una belleza a tono con las nuevas modalidades de la indicada cultura, del nuevo mundo que continuamente se renueva constituyendo un curso cualitativamente más denso.

[10.32] La hiperpotencia creadora artística reside en una comunidad, una cultura, la individualidad de admiradores o creadores de la obra de arte son, en cierta manera, efectos de la totalidad que los anticipa y los ha educado como miembros de ella. La comunidad, el pueblo es la *sede* o el *sujeto* de la hiperpotencia estética como fuente creadora, teniendo el núcleo ético-mítico de una etapa histórica, como fuente de rebelión y expresión de la creatividad popular, frecuentemente ignorada por la élite dominadora estética.

[10.33] Es lo que Henri Bergson llamaba el *élan vital* de la comunidad o el individuo genial en su aspecto estético. La vida, en comunidad, constituye propiedades meramente físicas en condiciones de vida, es decir en fuentes de vida para el sujeto viviente, y de esta manera abre el campo de las cosas bellas. Hasta un basurero se transforma para un hambriento es lugar bello, donde cosas horribles se tornan para un ser humano en agradables alimentos. Y en ese espectro de nueva belleza pueden surgir sistema de cosas bellas. Como los pantalones de mezclilla que abriéndose rotos se tornan para ciertos ojos en bellos y crean moda. De la misma manera los genios crean de cosas que no eran bellas cosas bellas, y en ello esta su genialidad, sea descubriéndolas en otras culturas, en grupos humanos excluidos o explotados y even 1ª<| a||||||||,tualmente fruto de su fantasía, de su creatividad. La vida embellece el mundo que la circunda para poder sobrevivir.

[10.4] *La nueva belleza. ¿En qué consiste su novedad?*

[10.41] La nueva belleza, acabamos de decirlo, es transformar una mera propiedad física de una cosa en condición de vida. Una comida desagradable o que disgusta, si se la cocina con los condimentos apropiados se transforma en apetitosa, es decir, se transforma en bella; ya que lo que gusta y es apetitoso es portadora de belleza. Un montón de piedras no es bello; pero puestas, después de haberlas labrado modificándolas en su forma y ordenadas de una cierta manera, como los muros de la fortaleza en Sacsayhuamán por los incas en Cusco, se transforma en una obra de arte espléndida y se aparece bajo el manto de una fina belleza arquitectónica. Y este tipo de obras que no son producto de individuos sino de la comunidad en un trabajo anónimo pero conjunto de artífices que cada uno contribuye como miembro de la comunidad creando un producto común como fruto de una *fuente*: manifiesta la existencia de la hiperpotencia estética de un pueblo. De la misma manera que un pastor de los Pirineos para comunicarse con otros pastores a la distancia profiere chiflidos con un contenido acordado; pero si además le agrega otros sonidos improvisados se transforma en una cierta música, como el de las ballenas en los océanos que son melodías musicales de larga duración. Es creación de nueva belleza comunitaria.

[10.42] Es dentro de este contexto comunitario, social, que algunos individuos con capacidades personales sobresalientes, pueden inventar obras muy sobresalientes dentro del conjunto humano cultural Pero dicha genialidad no es la que da las reglas o principios de la belleza como imaginaba Kant, sino que se trata de la novedad de la ceatividad del genio estético que es como la captación y expresión de la alteridad comunitaria.

[10.43] Repitiendo. La hiperpotencia comunitaria se articula intersubjetividad, social; no es un acto solipsista, de una subjetividad aislda. Por el contrario, y como hemos dicho, siendo la sede de la hiperpotencia alienta la creación comunitaria, pero al mismo tiempo la creación genial singular.

[10.5] *De la fealdad del no-ser a la liberación y crecimiento de la novedad estética*

[10.51] Pero queremos deja bien claramente expresado que se trata de una sinergia o relación dialéctica entre comunidad e individualidad. Porque la exterioridad del mundo del Otro/a, la nada de sentido, del excluido/a, es un hecho comunitario, cultural, de fetichismo de la totalidad, y el que logra superar ese egoísmo o limitación se abre a un mundo otro, el de la alteridad, que le inspira desde el descubrimiento de nueva belleza oculta para el encerrado en su mundo, en su totalidad excluyente. De nuevo vale el ejemplo de un francés como Paul Gaugin, que al abrirse a la Polinesia tuvo acceso a un tipo de belleza nueva, genial para una Francia colonialista; racismo y colonialismo que era una inadvertida limitación que le impedía apreciar la belleza nueva descubierta por Gaugin. La fealdad del mundo colonial se había transformado en nueva belleza; novedad que pasaba por ser la pura invención del genio, pero que en realidad fue la síntesis del genio que había sabido poner, situar su corporalidad en un mundo extraño, otro, a un francés , y que era bello desde siempre.

[10.52] Para un francés que no ha conocido otros mundos que el mundo de Francia se encuentra en que otras culturas o país tienen componente de gran belleza. Pero ates de experimentar dicha belleza, y *a priori,* la Polinesia no puede tenerla, porque era primitiva, atrasada, premodena, fea. ¿Qué puede haber de belleza en el *no-ser*, en el *no-ser* francés?

Este es el eterno problema de la absolutización de los propios criterios de lo bello. El Otro/a es feo por naturaleza desde los cánones estéticos el mundo hegemónico. Por ello, el genio innova porque descubre la belleza *ya existente* pero desconocida. Y así se apropia de la belleza silenciada en su música, en sus formas arquitectónica, en sus colores, en las metáforas de su literatura, en todos los momentos de los sistemas estéticos no vigentes que se crean y son vigentes en otros mundos, en la exterioridad el propio mundo dominador y excluyente.

[10.6] *De la novedad de la creatividad del genio estético como captación y expresión de la alteridad comunitaria*

[10.61] La creación de nuevas formas en las obras de arte entonces (la inversión propuesta por Nietzsche: *Umwertung*), la propuesta de nuevas formas, colores, formas, espacios, melodías, relatos, ritmos, metáforas, son el fruto civilizatorio de la evolución de la sensibilidad humana de todas las culturas. El descubrimiento del nuevo y distinto acceso a la realidad como fuente de vida humana (evolución de la experiencia de la belleza y del gusto estético) es un momento definitorio del crecimiento de la vida humana en general que alienta el crecimiento *cualitativo humano* (no solo el progreso *cuantitativo* tecnológico capitalista moderno exclusivamente); lo que las culturas originarias llaman el *buen vivir*, y el pensamiento ético crítico el *bien común* de la comunidad solidaria, con un profundo sentido ecológico. El artista juega en este sentido un papel irremplazable porque es un espíritu creativo aun en su vida personal, por lo que frecuentemente se lo interpreta como excéntrico, pero que biográficamente en cada artista es un mantener la fielmene y en t odo momento la atención continuamente volcada en la confección de la obra de arte, lo que le significa una cierta falta de atención en los quehaceres de la vida cotidiana.

[10.62] Pero esa novedad creativa no tiene solo un origen comunitario sino, esencialmente, el descubrir en el Otro/a, en su cultura despreciada, una nueva manera de acceder a la realidad, es decir un nuevo tipo de belleza. El genio, sin perder lo propio de su cultura natal se enriquece ahora con los hallazgos propios de la otra cultura, o grupos sociales dominados o excluidos. Su novedad estriba que en la antigua cultura no existían (o se ignoraban) en la forma que ahora los recrea el genio, que no es simple repetición de la alteridad, sino el injerto en lo antiguo y por tanto creación desde la nada del sistema imperante, pero existente en el antiguo sistema estético. Esta belleza de nueva forma surge como de la nada, desde el Otro/a antes no descubierta aunque ya dada. Es Diego Rivera pintando campesinos mexicanos con blancas vestimentas con sus grandes sombreros para protegerse del abundante sol veraniego respetando las formas cubistas; o es una mujer india arrodillada en el suelo, vendiendo sus calas hermosas, de toscos pies descalzos pintada como si fuera una antigua cerámica azteca.

[10.7] *La inspiración del artista como descubrimiento y crecimiento de lo ya dado comunitariamente*

[10.71] Se suele imaginar el momento de li inspiración como un éxtasis solitario en que el artista es alentado por un súbito entusiasmo por la presencia de las musas. Por el contrario habría más bien que imaginar la inspiración que produce un entusiasmo semejante al de las musas, pero originado en el descubrimiento inesperado de una obra estética que había

permanecido oculta social y personalmente, como hemos ya anotado arriba. Claro que esa experiencia es fruto de un paciente y continuo estar atento a la exterioridad, al tema que se piensa abordar para poder inspirarse en ella, y así desarrollar la propia obra; es decir, imaginar momentos semejantes en otra sucesión de eventos, donde se sugieren ejemplos de obras de arte para situarlos en un discurso, un relato o una melodía según sea el tipo de obra que se proyecta objetivar.

[10.72] Hemos ya puesto ele ejemplo de Beethoven que a través de la pequeña ventana de su habitación en Bonn vio celebrar a los campesinos la fiesta de la vendimia, y fue suficiente para finalizar la novena sinfonía con el *Canto de la alegría* de Schiller. Es decir, la fiesta de los campesinos en su explosivo festejo hizo recordar a Beethoven la hermosa poesía, del artista literario romántico como Beethoven, que le sugirió componer una música en su momento final triunfal. Son complejas y mutuas experiencias: el hecho de danzar alegremente el pueblo que no llamaría cotidianamente de manera particular a nadie, comparado con una obra artístico poética, tomados como inspiración de una composición sinfónica que deseaba fuera la conclusión de a sinfonía de estruendosa alegría. Unir esos tres hechos en una composición musical se debió a una inspiración genial de múltiples orígenes objetivos y subjetivos que Beethoven unificó en una melodía musical.

[10.73] Pero cada hecho iba siendo evaluado subjetivamente, ya que los campesinos bailando debieron se recibidos con gusto desde su pequeña ventana de su habitación donde tenía su piano; de igual manera la poesía de Schiller debía ser gustada positivamente por el músico; y la alegría trasmitida por esos dos eventos debieron predisponer en Beethoven un humor de inspirado tono subjetivo que lo lanzaron de un tirón a terminar la sinfonía. El gusto de las diversas experiencias se unificaba y eran motivo suficiente para crea el ánimo necesario subjetivo para encarar el cierre de la genial obra musical, cuando ya había perdido mucho del sentido del oído, con una sordera inoportuna pero físicamente trágica para un músico.

[10.74] El pueblo celebrando ponía el contexto, la poesía elevaba al espíritu a una trascendentalidad como presencia comunitaria constituyendo el acto inspirado. El genio no podría haber escrito ese final sinfónico en otra comunidad, en otro momento cultural que la de la Alemania romántica. Eran parte constitutiva del acto creador del artista singular. Kant nos habla de la obra genial de arte como ordenando y dando las reglas de la belleza. Pero es dialécticamente diferente el hecho del fundamento de la fantasía creadora. Es la comunidad, la sociedad en su conjunto el punto de partida de la genialidad del genio, que tomando los materiales artísticos de la comunidad los lleva a su expresión de máxima belleza.

[10.8] *La creatividad en cada área distinta estética despliega cada una nuevas áreas o sub-campos artísticos*

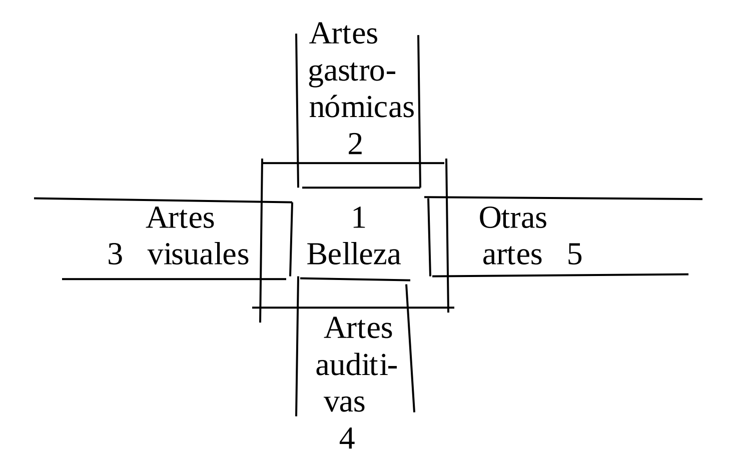
[10.81] Hablaremos en estos casos de *aberturas distintas estéticas metafísicas* dando a cada palabra un significado preciso en esta Estética de la Liberación. En primer lugar, la *abertura*[208] es distinta, pero no es diferente. La identidad/diferencia pertenece a la lógica de

[208] Que no es una *apertura*, ya que este término con "p" (a*p*ertura) significa un perforar o producir un hueco u orificio, por el que se intenta ver a través de él a algo (se produce así una ventana por ejemplo). Mientras que

la univosidad; mientras que la *semejanza/distinción* nos habla de una lógica de la analogía que no es lo mismo. Cada área es diversa analógicamente (la música de la pintura) en las múltiples expresiones de la belleza, que es una en la analogía semejante pero diferente en sus componentes; es decir, tiene una significación pluriversal de ricas semejanzas. Pero semejanza no es universalidad ni identidad.

[10.82] Cada área o conjunto de obras estéticas siendo distinta (por ejemplo, la escultura de la danza) de otras áreas, en cuanto guarda una cierta diversidad con las otras áreas, sin embargo tiene algo en *común*: y es la semejanza con el belleza que tiene una significación analógica. En esto tienen algo de *semejante* todas las áreas, también la arquitectura con la poesía, por ejemplo, en que se ocupan de la belleza, al igual que las restantes áreas estéticas (por ser analogados distintos de la misma referencia a la belleza que es ella misma analógica, según hemos mostrado anteriormente, en tanto despiertan el gusto en la comunidad, en el sujeto observador o en el creador por oficio o artista, es decir, la á*ishesis* estética.

Diagrama 10.01
La belleza tiene una unidad analógica. Las áreas estéticas tienen por ello una distinción analógica



Aclaración al Diagrama 10.01. 1. La belleza semejante (es plurisémica porque, analógica). 2. Primer analogado distinto. 3. Segundo analogado distinto. 4. Tercer analogado distinto. 5. Otros analogados distintos entre ellos.

[10.83] En segundo lugar, la abertura (es decir, la papila gustativa, la vista, el oído, etcétera) no son un área estética (que ocupa la tercera parte de la *Estética* de Hegel: la *einzelheit*[209]), sino que son su condición. Además, las áreas estéticas son *distintas* entre ellas (por ejemplo, entre la música y la pintura) y no *diferentes*, ya que son análogas cuando

abertura, de abierto (con “” en castellano de abierto) en castellano, denomina al hecho de ser ya como un hueco o ventana que deja ver la realidad a través de ella.

[209] La primera arte es la universalidad (*Allgemenheit*): la segunda la particularidad (Besonderheit). Y la tercera la individualidad de cada una de las cinco artes esenciales que describe Hegel, la individualidad (*einzelheit).* Y son solo cinco las artes que trata Hegel: la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, y la poesía. En nuestro caso describimos 18 artes como una lista abierta a muchas artes que no expongo para no hacer demasiada larga la lista.

acceden a la belleza, cuya semejanza entre sus contenidos significativos puede cumplir la función de ser una realidad semejante por ser analógica[210]. Las áreas concretan distintamente la significación pluriversal de la semejanza de muchas referencias con respecto a la belleza.

[10.84] Las distintas aberturas meta-físicas a la realidad frecuentemente no se describen en las estéticas con respecto a las aberturas meramente ontológicas, es decir, no logran captar la originalidad de llegar a la belleza de la alteridad (del oprimido, del excluido, del *no-ser*). El racismo impide, por ejemplo, contemplar y apreciar la belleza de una cultura cuyos miembros tienen piel de otro color, desde una *blanquitud* sobrevalorada y fetichizada. En este caso hay que perforar (producir una *apertura*) los muros de la incomprensión, por un proceso de *apertura* que sabe acceder al descubrimiento de la tal belleza, para abrirse a su contemplación y situarse ante la visión o escucha posible gracias a la abertura al Otro/a tal como es ella misma: portadora de una belleza distinta a la dominadora. Por encontrarse más allá (*meta-* en griego) del sistema vigente (lo ontológico -*physis*) la denominaremos *meta-física: abertura metafísica*. El descubrimiento de la estética del Otro/a es una experiencia metafísica,

Diagrama 10.02
Áreas artísticas metafísicas

Aberturas antropológicas	Áreas de obras artísticas		tipos de belleza
	ontológicas	metafísica	

[10.85] Por el contrario el "manejo" de las cosas reales exige dichas aberturas integradas a un proyecto positivo de vida. Son los órganos del cuerpo humano conectados neuronalmente por los nervios tales como los del sistema visual (con los ojos y el nervio óptico y el sistema nervioso olfativo o de la piel). Cada una de dichas aberturas delimitan artes singulares, áreas o campos estéticos, y que permiten al cerebro humano re-construir o re-presentar neuronalmente en el cerebro la cosa real que los enfrenta.

[10.86] Hay tantas áreas de obras artísticas como aberturas ontológicas o metafísicas. Nos interesan especialmente al ámbito metafísico de las diversas áreas, las artes que se practican entre los oprimidos o excluidos, en la alteridad del Sud global, neocolonias en proceso de descolonización, de afirmación de su dignidad en la alteridad fruto de un acto de solidaridad, más que de fraternidad. En el siguiente diagrama mostramos algunas áreas, que son denominadas por una sola palabra, p. e. música, abarcando tipos o géneros tan diversos como el de la música del jazz hasta las grandes orquestas sinfónicas románticas europeas.

[210] Queremos indicar que no estamos en una lógica unívoca de la Identidad/Diferencia, sino una lógica analógica de Semejanza/Distinción.

[10.87] Repitiéndonos. Llamamos a la *abertura* a la realidad la capacidad que tiene el ser humano (y en menor medida todos los vivientes) de re-producir (de aquí el *re-* de la palabra *re*-presentación) la cosa real en el cerebro como existencia neuronal (presentación neuronal de la *re*-presentación en E. Husserl con una existencia intensional), y que X. Zubiri denomina la *verdad real* de la cosa. Sin dicha presencia, o sin esta existencia neuronal en el ser humano quedaría en las tinieblas, insípida, silenciosa no pudiendo cómo manejar las cosas reales como un medio para vivir (como siendo ciego, sordo, insensible al olor, al gusto, etc.) lo que J.-P. Sartre denominó *nausea* (que dice referencia al ámbito de la comida). La realidad se manifiesta en este caso como una masa indiferente hasta ante el dolor, una posición emocional sado-masoquista, objeto de la *anáisthesis* (función de la anestesia), un aburrimiento deprimido, taciturno ante la *nada vacía* de sentido, lo propio a un estado de querer morir tristemente, regido por el melancólico *principio de muerte* de S. Freud.

[10.88] Aunque parezca extraña y vulgar, el simple *comer una buena*[211] *comida, que es sabrosa. Es decir bella, y el buen comer, es al mismo tiempo un acto degustativo* que debe catalogarse como el analogado principal (los clásicos le llamaban el *analogatum princeps*) de toda la estética. Todas las determinaciones de la belleza denotan directamente estos dos momento del comer: a) En primer lugar, como una *fuente* privilegiada de vida (objetivamente); y así el *buen* alimento es una determinación de la sustancia comestible. 2) En segundo lugar, el crear en el sujeto viviente el *gusto* o el disgusto. De otra manera: el valorar gustando, es decir, *juzgando* la sustancia de la cosa real como alimenticia por medio de las papilas gustativas, siendo estas papilas (como distinción propia *solo* del comer), es decir, siendo los únicos órganos anatómicos cuya denominación tiene por finalidad una función directa de comprobación o prueba[212] de la sustancia como alimenticia, es decir, como bella, estética subjetivamente.

[10.89] Hace más de 4 mil años, en el Egipto faraónico (en los textos de las pirámides en el *Libro de los muerto*s, capítulo 125) aparece escrito "¡Di de comer al hambriento!; ¡di de beber al sediento!"). Este acto metafísico (en tanto va dirigido al Otro/a, al que se encuentra *más allá del orden estético vigente*, lo ontológico, con respecto al explotado o excluido, que por ello está hambriento y sediento, lo que no acontece con los miembros del sistema dominante que cumplen estas funciones gustosamente, fácilmente) parte de una negatividad del Otro/a: el hambriento que no tiene alimento, el sediento que no tiene el líquido necesario para vivir en el desierto egipcio. De un no comer y de un beber la vida del viviente necesitado está en peligro. Es la necesidad *absolutamente primera y universal* del viviente, sin deber usar ninguna expresión metafórica: expresa denotativamente el hecho de la muerte si no se repone la materia y la energía que el viviente exige para vivir (una necesidad absoluta, universal y empírica, estética y ética simultáneamente). En un debate en Bogotá (en la USTA) con Gianni Vattimo quise refutar la afirmación nietzscheana que él pretendió fundamentar: "¡No hay hechos sino hay solo interpretaciones!", a lo que le respondí falsando su afirmación postmoderna y nietzscheana contestando: "Hay hechos,

---

[211] Aquí "buena" no tiene significado ético sino estético: una "*bella* comida"..

[212] "Probar" tiene dos sentidos: 1) *juzgar* que la comida es alimenticia (objetivamente) y 2) *gustar* (subjetivamente) que tiene *buen* (*bello*) sabor, que en el arte gastronómico es la manifestación de la belleza. La cual belleza se aumenta como bella gracias al arte gastronómico.

siendo sin embargo siempre interpretados dentro de un mundo”[213]. Y el *hecho* de que alguien muera es un *hecho empírico*, no solo una interpretación, aunque inmediatamente se interpreta la causa o el tipo de muerte. Pero el *hecho* de su muerte física es irrefutable (si no late más su corazón, por ejemplo). Igualmente, el hecho de que el hambriento debe comer es un acto estético absolutamente anterior a todo otro acto estético, porque asegura por el *gusto* la posibilidad de la vida que es la esencia de la estética, según hemos definido la belleza. Y es por ello que en el contenido de la palabra *belleza* y *gusto* se refieren denotativamente a la vida, dependiendo de ellas todos los otros tipos de denominaciones o categorías de la estética (como la belleza de un cuadro o una casa) ya que son denominaciones o metáforas del acto de comer o beber. Por ello, hemos denominado al comer y beber el primer analogado (*princeps*) de la estética y de todas las artes. Esto supondrá revalorizar las artesanías y la estética cotidiana y popular, como veremos.

Diagrama 10.03
Distintas áreas de obras de arte que abren sub-campos estéticos

Determi- naciones físicas	Estructuras de base	Tipos de abertu- ras ontológicas o metafísicas	Distintas áreas de obras de arte	Nuevas artes
Espacio		visual	Arquitectura Pintura Cerámica Escultura	
Tiempo	Melodía	auditiva	Música → Danza Canción	Fotografía, Cine, Televisión, Video, otras
	Relato	lingüística	Literatura ↗ Poesía Teatro Mitopoiésis	
Otras dimensio- nes de la corporali- dad		gusto o tacto y contacto con la piel, el olfato	Gastronomía Cosmética Arte del perfume Arte del vestido otras	Diseño industrial, fútbol, otras

[10.9] *Reflexiones introductorias a las distintas áreas de obras artísticas*

---

213 Véase el artículo en ¿??

[10.91] Llamaremos *áreas* de creación artística al conjunto de ámbitos que quedan clasificados en una categoría de obras artísticas por tratarse de un grupo de obras cuyo acceso o apertura son de un mismo tipo, de estar situadas en el *espacio* o el *tiempo*, actualizada por un sentido específico de la corporalidad, es decir, visuales, auditivas, etcéteras, con o sin movimiento, con un contenido conceptual o sin ello, consistiendo en una narrativa o relato lingüístico o ejecutando una melodía siguiendo reglas propias, estando constituida materialmente por el uso de una realidad física diferenciada (sea la piedra del muro de la casa o la honda sonora del sonido de la música). Además pueden ser clasificada estas áreas socialmente en un nivel artesanal o popular, que son las más frecuentes e importante, y que no las trata habitualmente la estética porque se sitúa en un nivel pretendidamente superior, o dentro del horizonte simbólico de las clases privilegiadas culturalmente hablando, por lo que son despreciadas, como la gastronomía, la moda del vestido, la carpintería o la herrería y hasta el futbol. No es el arte por el arte, sino modos de arte para la vida.

[10.92] El modo de clasificar las obras artísticas por áreas es gracia de tomar en cuenta su componentes ontológicos, como por ejemplo el campo *visual* que abre el horizonte de la por la *espacialidad* que determinan a la arquitectura (que crea la interioridad del *adentro*, del hogar), la pintura, la escultura, desde poco tiempo (desde el siglo XIX) la fotografía, o el cine (en pleno siglo XX). Sería entonces una misma área de obras estéticas desde los murales de Diego Rivera o las pinturas surrealistas de Frida Kahlo a la fotografía o los grafitis callejeros de la juventud *latina* en Estados Unidos.

[10.93] También hay una apertura ontológica en el tiempo. La *temporalidad* como suceso en el mundo, como movimiento con el cual se deslizan los eventos en un antes y después. Se trata de la temporalidad del devenir de la *melodía*, en el orden auditivo, de la música, del canto y de la danza. Sus vibraciones sensibilizan todo los órganos nerviosos de las células neuronales, el llamado sistema límbico, que entre otros efectos acelera afectuosa y sensiblemente los latidos del corazón (la emoción estética, el *áisthesis*). Nuevamente aparece la emoción estética haciendo pasa al oyente de un estado de atención de una atención vacía de contenido rememorante que permiten la aparición en la fantasía de mil historias vivadas creadas por las sugerencia auditivas.

[10.94] Transportados al mundo de la *palabra*, el signo de los signos, de la metáfora simbólica, creada por una producción poiética propia y única del ser humano, se desarrolla como el *relato* o la narrativa lingüística, trascendental del mundo empírico, como le llamaría Hans Blumenberg *metaforológico* (*metaphorologische*), de la literatura, la poesía o el teatro. Son creaciones que se cumplen transcurriendo el tiempo, como un antes y después, que producen imágenes creadas en el ambiente del gozo estético por el sistema límbico, aunque también por el sistema neocortical contemplativo, conteniendo momento que interviene la facultad de la imaginación o la fantasía. Todas las artes de esta área tienen algo común, el operar básicamente con el ámbito metafórico de la imaginación.

[10.95] Por su parte, el cruce creador del movimiento, la imagen, la palabra, el teatro y la música se realizada en el arte del cine; un arte de muchas artes, que se expanden con la televisión, llegando a las grandes masas populares global o mundialmente. Todo remata en la *estetización* o embellecimiento de todos los utensilios múltiples de la vida cotidiana. El

diseño se hace presente como el embellecimiento de las mediaciones tecnológicas y mercantiles, la moda en el vestido y tantas otras artes populares. No olvidar las artes cotidianas y populares como la fiesta comunitaria, el banquete del celebrar de los pueblos, y otras artes populares y mundiales, por ejemplo como el futbol.

[10.95] Repitiéndonos en parte, debemos meditar el influjo de la tecnología más avanzada, ya presente en la fotografía, pero que alcanza el paroxismo en el ya nombrado cine, que es colocar la fotografía en movimiento, la imagen junto a la palabra como *relato* y de la música como *melodía* en el cine cuando dejó de ser mudo. Pero además teniendo un espectador comunitario popular valioso que se cuenta por millones, multiplicado por la televisión, el video y el celular portátil por cada miembro de la comunidad mundial. La *reproductibilidad* (*Reprodukbarkeit)* de la obra de arte se transforma en estas nuevas artes levantándose contra el juicio negativo del mismo Walter Benjamin y cambiando positivamente su destino. El aura suena oligárquica ante lo popular de la imagen reproducible en manos y ante los ojos del pueblo de los pobres. Yo pude ver la Gioconda de Leonardo en el Louvre como una pobre pero privilegiado estudiante en el Louvre en París, pero hoy puede contemplarla todo el mundo en su celular de bolsillo: ¡Es algo vulgar y malo o es un acto bello y estético? Ciertamente es ambiguo pero no destruye la belleza de la obra que debe mundializarse.

[10.96] Además deseamos indicar la situación de las tesis que a continuación se expone provisoriamente una *Estética Insurgente*. Se trata de la cuestión de la creación de la nueva belleza como fruto del proceso de liberación respecto a la belleza dominante. En términos lógico-metodológicos podemos decir que la positividad de la belleza vigente (primera constelación) es negada por la belleza que se ubica en la exterioridad del sistema (segunda constelación), para posteriormente crear la novedad de una nueva etapa analógica (tercera constelación) por negación de la primera constelación. Se trata de la *subsunción* de los dos momentos anteriores en una tercera constelación creativa y positiva. Aquí la palabra "subsunción" significa negar aquello que ya no es pertinente y asumir lo que debe crecer y desarrollarse desde la exterioridad de la belleza dominada, es decir, desde la *nada* que el dominador ignora; es decir, desde la negatividad de lo bárbaro, lo feo, las culturas no juzgadas bellas. Son las obras estéticas de las clases *nacas* (así denigradas) en México y los *sans-culotte* (sin ropa interior) en la Francia aun revolucionaria, es decir, los pobres franceses que se levantaron contra la monarquía produciendo la Revolución Francesa en 1789. Es desde esta exterioridad negada que irrumpe una *hiper-potentia* estética creadora en distintos sub-campos o áreas estéticas de la realidad. Será necesario, entonces, atender esta cuestión si es que pretendemos captar el modo en que se irá elaborando la novedad de esta nueva tercera constelación estética.

[10.96] Antes de pasar a las *tesis de la 11 a la 15* de esta *Tercera Parte* de la estética deseamos hacer una aclaración. Estando en una pandemia, que ha imposibilitado acudir a las bibliotecas públicas y universitarias, hemos debido reducir la exposición a los contenidos esenciales de cada una de las áreas estéticas fundamentales. Estamos organizando por ello un equipo de especialistas que deberán presentar sus textos en un volumen futuro a esta *Estética de la Liberación*. Siendo especialistas en cada una de las áreas estéticas que sugeriremos en la exposición de la *tesis 11* a *15*, y sabiendo que hay Institutos de investigación, Facultades de artes en los que dichos especialistas están

integrados, me confiaré a sus exposiciones, y por ello lo que expondré a continuación solo son algunas reflexiones filosóficas sobre los *fundamentos* de dichas áreas desde el punto de vista de la *Estética de la Liberación* filosófica. Son reflexiones introductorias; no intentan exponer el tema en toda su riqueza. Por ello remito a los lectores a ese volumen en preparación donde se tratarán más articulada y extensamente las áreas artísticas sugeridas en este volumen. Valga esta aclaración para justificar el tono introductorio de la temática de las siguientes *tesis* de esta obra.

TESIS 11

UN ARTE DE LA ESPACIALIDAD VISUAL: LA ARQUITECTURA

[11.1] *La abertura a la espacialidad visual como un momento del ser-en-el-mundo*

[11.11] El área que abre ontológicamente la tercera constelación del sujeto viviente humano como ser-en-el-mundo es una totalidad espacializante, es decir, de los entes del área de las artes que se cumplen en el espacio. Ellas se inscriben dentro del ser-en-el-mundo determinado por el existenciario de lo que los fenomenólogos, como Edmund Husserl, denominan la *espacialidad*. Se trata del hecho del crear y operar entes en el espacio. De la totalidad que se encuentra en la dialéctica de lo cercano o lejano, del arriba o abajo, en el aquí o allí, lo íntimo y lo extraño, y que tiene al propio cuerpo humano o del artista como referencia original.

[11.12] Se trata del momento de la construcción creativa de una nueva manera de expresar la obra de arte. En las tesis anteriores hemos efectuado la crítica al sistema de belleza fetichizada desde la exterioridad negada por la pretensión de universalidad de la posición eurocéntrica adoptada por el arte y la belleza. Es necesario ahora construir un nuevo mundo artístico que parta desde la realidad de los pueblos de la Tierra, es decir, desde la mayoría de la humanidad, la cual cuenta con una enorme producción artística. Sin embargo, y pesar de ello, el arte popular es dejado fuera de la evaluación de quienes están frecuentemente a la vanguardia de las modas de la belleza del mundo hegemónico.

[11.13] En segundo lugar, además del espacializar, existe una determinación que define el área de estas obras estéticas: la *visibilidad*. El sujeto se abre a una totalidad *vista* (el mundo ocular), iluminada. El área de las artes visuales. Se dice: "nació a la luz del mundo", y es una exacta indicación de un mundo visual, que capta lo real por representaciones o imágenes. Ahora las cosas están bajo la luz o en la oscuridad de la sombras, bajo la visibilidad del sol en el día y en las tinieblas de la noche que solo en parte evita la luna. En esta dimensión del horizonte visual habría que agregar la existencia del color que aumenta capacidad semántica en interpretar de qué se trata al ver algo. Los colores de las flores parece que se produjeron entre los vegetales hace unos 400 millones de años al mismo tiempo que cuando aparecieron los insectos que recolectando el polen como alimento fecundaron mutuamente las plantas. Los colores eran un medio por el que el insecto semánticamente (interpretativamente) le fue más fácil descubrirlas como su alimento. Si todo fuera verde no se distinguiría el órgano sexual vegetal, que para el insecto era alimento y el insecto para el vegetal era quien transportaba la posibilidad de fecundación de otras plantas.

[11.14] La función esencial de la obra estética de la arquitectura es poner límites al espacio, en el sentido ontológico indicado, es decir, cercar al espacio físico como espacio existencial

de la vida. Limitar un *adentro* y un *afuera.* Y por ello nacía la casa humana. La primera casa humana refiere al nido en el que el primate, los primeros *homos*, vivían antes de descender de los árboles. Dormía en los árboles para no ser devorado por los carnívoros de la estepa y la sabana africana. Allí surgió el ser humano, en torno a las enormes lagunas de Vitoria, centro este del África. Allí el *homo sapiens*, luego del *neandertal* y de muchos otros tipos de *homo*, se transformó en bípedo y evolucionó cerebralmente hasta llegar al ser humano actual. Todos ellos debieron habitar en un nido y por ello que la arquitectura también tiene una proto-historia, es decir, una historia primera. Así como los primates y pájaros tienen nidos, los osos también deber habitar en un lugar acogedor y seguro durante los meses de la hibernación.

[11.15] Analizar lo que un fenómeno manifieste en el mundo cotidiano supone usar categorías fenomenológicas ontológicas que se denominan *existenciarios*. En el caso del espacio se le denomina la *espacialidad*. No es el mero espacio que determina la distancia geométrica de dos puntos situados en lo que llamaríamos un espacio en abstracto; es la distancia que comienza en la percepción, en el sentir los órganos de la propia corporalidad por un esquema corporal que no es "un espacio espacializado (*spatialisé*) sino un espacio espacializante (*spatialisant*)".[214] *Poner las cosas* en un espacio mundano con un sentido personal, cultural, concreto, histórico lo transforma en un espacio *a priori*; es la propia subjetividad que sitúa cosas en dicho espacio cumpliendo una función vital; como quien deja un vaso con agua sobre la mesa con proximidad tal de la mano que le permite tomarlo cuando nuevamente tenga sed. Espacializar las cosas según su función, su gusto, su costumbre, su educación. Arreglar espacialmente el interior de la casa (mostrando el grado de su cultura, sus proporciones, debajo o sobre la mesa, a la izquierda o a la derecha, como próxima o lejana, según sus preferencias culturales o la mera comodidad, y hasta sus patologías), de las cosas con las que habita:

> "Este *espacializar* es el previo descubrimiento de una posible totalidad de sitios determinada según el acomodarse que hace posible la orientación fáctica del caso. […] Ni el espacio es el sujeto, ni el mundo es en el espacio. El espacio es, ante bien, en el mundo, en tanto que el ser en el mundo, constitutivo del ser-ahí, ha abierto ya un mundo".[215]

[11.16] Como hemos indicado, la espacialidad fue sobre-determinada por la incorporación del horizonte de lo visual, obteniendo la luz y el calor de un sol artificial como el fuego, en el día y en la oscuridad de la noche cumpliendo la función de la brillante luna, y gracias a los colores fue posible distinguir las formas de las cosas reales que denotan más claramente su contorno, lo que permite un mejor uso de los instrumentos hogareños gracias a los indicados colores. Como hemos indicado, la espacialidad fue sobre-determinada por la incorporación del horizonte de lo visual, obteniendo la luz y el calor del sol natural o artificial como el fuego en el día, y en la oscuridad de la noche cumpliendo la función la

---

[214] M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Peception,* II, ii, pp.281 ss.
[215] Heidegger, 1963, *Sein und Zeit*, § 24, p.111ss; *Ser y tiempo,* 1968, § 24, p. 127. Tiempo después se publicaron los estudios sobre la espacialidad de Edmund Husserl, E. Husserl, 1973, *Ding und Raum*, en *Husserliana,* vol. XVI.

brillante luna, que gracias a los colores fue posible mejor distinguir las formas de las cosas reales que denotan más claramente su contorno, lo que permite un mejor uso de los instrumentos hogareños gracias a los señalados colores.

[11.17 Espaciamos o colocamos entonces las cosas en el mundo. Existencialmente el espacio es el lugar dónde se vive; y porque es también una abertura exige calor y luz para ser el hogar donde el ser humano originario en el Paleolítico hace 700 mil años delimitó el espacio vivible, y en el centro del habitar puso el fuego, el hogar. Especialmente en la noche cuando el espacio se tornó peligroso por la existencia de carnívoros de gran tamaño que convivían con el *homo sapiens* en la estepa africana. No era un habitar acogedor. La belleza de la obra de arte que aseguraba albergando con intimidad personal a la vida no era posible todavía. Los primates habían vivido en nidos como hemos dicho en el follaje de los árboles para defenderse de los elementos. El *homo sapiens*, y otros seres humanos anteriores como los *homo neanderthalensis*, descendieron al suelo como bípedos cuando se secaron los bosque protectores y debieron habitar en cuevas. Poco a poco construyeron sus "cuevas" artificiales (edificadas con arte: arti-ficiales: hecho con-arte) sobre el suelo con muros y techos, estableciendo espacialmente un mundo más acogedor y seguro. El fuego constituyó el hogar nocturno, dando calor y luz. Era un habitar con una interioridad que se recortaba sobre la exterioridad, el *fuera* ajeno y público junto a otras casas, el hogar. Nació así en el neolítico el caserío, conjunto de casas como nueva organización del espacio. Había surgido la pequeña ciudad. Un ocupar un espacio humano interior creando el exterior que había superado el estar a la intemperie en la exterioridad inhospitalaria del *homeless*. Se había comenzado a humanizar la naturaleza gracias a un espacio circundante que iba siendo modificado por las obras de arte arquitectónica.

[11.18] Desde el descubrimiento del fuego, hace más de 700 mil años, los diversos tipos de seres humanos habitarom en torno al fuego, ya lo manejaba el *Homo erectus Pekinensis*. Al vivir en cavernas montañosas, no se debió modificar la corteza terrestre. Sin embargo, esto era muy excepcional y al mismo tiempo suponía las montañas, pero pensemos que al ser humano no le fue nada fácil encontrar cuevas en medio de la sabana africana. De tal manera que debió construir muy pronto una cierta protección. Fue así que surgieron los primeros muros y techos, pues debían evitar vivir a la intemperie, defendiéndose de las fuertes lluvias y del sol arrasador. Poco a poco es que se han ido edificando lo que denominamos casa, la cual se organiza en torno al hogar, es decir, al lugar donde se encuentra el fuego. El fuego es el fundamento del hogar del ser humano porque brinda luz en la oscuridad de la noche y calienta el ambiente cuando hace frío. El fuego también protege de animales carnívoros y de ciertos insectos que con su picadura podrían producir enfermedades e incluso la muerte. En este sentido, el fuego es como el centro vital de la casa que de alguna manera rodea y protege al ser humano, es decir, a la pareja progenitora y sus cachorros: hijas e hijos que nacen indefensos, o como dicen los antropólogos, "antes de tiempo". Las crías de los ovíparos rompen el huevo y dan de inmediato tus primeros pasos; el ser humano necesita un año para hacerlo, mientras su caja craneal termina de constituirse ya que el cerebro humano sigue creciendo fuera del seno materno. El fuego es además el medio de cocción del alimento, que permite acortar la digestión de los nutrientes permitiendo aumentar a los humanos un mayor tiempo de vigilia.

[11.19] Los insectos y los animales también han producido una proto-arquitectura. Las hormigas, por ejemplo, organizan sus hormigueros en un radio hasta de cientos de metros. Las abejas, por su parte, construyen colmenas con túneles internos, permitiéndole a la reina habitar en un lugar central donde continuamente está poniendo huevitos. Son las obreras las encargadas de llevar estos huevitos a un lugar específico donde reciben todo lo necesario para que nazcan. De pronto, a partir de la papilla real, las abejas logran convertir una larva común en reina. Julio López Maldonado, un gran entomólogo de Chiapas, que estudió en California, demuestra que la organización política de los mayas imitaba a la arquitectura de las abejas. Ciertas pirámides de seis pisos están construidas de modo análogo a las colmenas de las abejas chapanecas. En síntesis, López Maldonado demuestra que la estructura social y la arquitectura de las pirámides mayas imitan a la organización de las abejas. Por ejemplo, las abejas matan a las princesas que no han sido fecundadas por los zánganos. Los mayas también sacrificaban a las princesas en cenotes sagrados. Las hormigas y las abejas siempre han llamado la atención del ser humano por su perfecta organización mayor incluso a cualquiera que haya producido el ser humano. Claro que esta organización tan perfecta es instintiva y está fijada a la realidad de la especie, la cual puede repetir tan perfectamente un patrón porque así lo hacen desde hace 70 millones de años, pero no pueden crear novedades cualitativas de la vida.

[11.2] *¿Qué es la arquitectura?*

[11.21] La arquitectura es, según hemos dicho, un poner *límites* a la indeterminada extensión del espacio, *lugar* dentro del cual se pueden desarrollar las actividades cotidianas exigidas por la vida humana, tales como el comer, criar y educar a las nuevas generaciones (función que se asignó a la mujer histórica y culturalmente, pero no por naturaleza), ya que se asignaban los trabajos exteriores al varón, como la caza o la pesca. Había funciones asignadas a la pareja, tales como los quehaceres interiores como el tejer, la metalurgia, la alfarería a fin de poder recuperar fuerza al descansar durmiendo plácida y profundamente junto al hogar (el fuego). Por la cocción de los alimentos, ya hemos dicho, se disminuye el tiempo de la digestión y se aumenta el tiempo de vigilia, ventaja del *homo sapiens* sobre todos los animales mamíferos y fruto del arte arquitectónico por un sueño más seguro y por lo tanto más profundo. Es decir, la arquitectura es creación, desde la espacialidad en general que crea una *interioridad*, separada (por muros y techo) de una distinta espacialidad óntica *exterior*: la exterioridad material estricta limita el *adentro* del hogar del *afuera* de lo ajeno y los peligrosos, lo público y con él la política, regida no solo por la belleza sino críticamente por la justicia, que genera otra convivialidad con y para la comunidad del Otro/a.

[11.22] La arquitectura entonces crea una *interioridad objetiva*, entre la mera interioridad subjetiva (personal y secreta del ensimismamiento) y la mera *objetividad* espacial natural (*estar-a-la-intemperie*). De manera que no es la mera interioridad del individuo en un acto de autoreflexión como interioridad subjetiva posible de cada ser humano. La interioridad del hogar, o del espacio arquitectónico produce un gusto estético, una *áisthesis* propia de la arquitectura que embellece el sentirse “en casa” (*zu hause* dicen los alemanes, *chez soi* los franceses). Es el momento subjetivo de la relación dialéctica de la belleza y la *áisthesis* estética. Esto constituye la belleza del espacio arquitectónico, que es desarrollado además con el arreglo o la decoración de la interioridad de dicho espacio, un captar la sustancia del

elemento arquitectónico como vivido por la subjetividad del que lo habita, el que mora, como una manera agradable, gozosa de vivir el espacio hospitalario ahora creado como tal, que puede compartirse con el Otro/a hospitalariamente. Si hay posibilidad de acoger al Otro/a como huésped
en la tienda del desierto, la misma tienda debe ser antes hospitalaria, es decir, debe permitir acrecentar el gusto de *estar-en-ese-lugar*, un *estar*-en-el-mundo gozosamente como obra de arte. Como profundiza el filósofo Rodolfo Kusch (alumno de Carlos Astrada, a su vez primer alumno latinoamericano de Heidegger) el *estar-en-el-mundo* estéticamente anticipa el mero *ser-en-el-mundo*. Ese "estar" es lo propio de los pueblos originarios de América para Rodolfo Kusch.

[11.23] Habitan en la casa muchas áreas de otras artes tales como el saber cocinar, el vestir (aunque la desnudez es permitida en la intimidad del *adentro* hogareño o arquitectónico privado)[216], con la música, la pintura, y muchas otras dimensiones que embellecen, es decir, hacen más acogedor el habitar y por lo tanto el vivir. Pero además lo propio del habitar arquitectónico da a la vida ciertas determinaciones fundamentales, como por ejemplo ante el excesivo frío de la intemperie permite el calor acogedor de la comunidad originaria (la familia); ante el calor abrumador produce la frescura del ambiente del hogar; ante el peligro de muchos tipos de la inseguridad se tiene el agrado de la interioridad de una creada paz protectora. Pero a sus muchas determinaciones positivas debemos agregar la posibilidad del abrir las puertas al Otro/a en la *hospitalidad* del servicio al necesitado cuya vida corre peligro. La *interioridad* se puede compartir alojado al que "no tiene hogar" y por ello sufre la soledad, es decir, la falta de la comunidad que se realiza en dicho ambiente comunicativo, "hogareño". Después de muchos milenios tanto intervino la humanidad en la naturaleza que se fue alejando de ella, y deberá delimitar *parques naturales*, que son intencionalmente parte del cosmos incorporado al mundo para todavía (como en los zoológicos y las peceras gigantes) tener como un recuerdo de cómo aparecía la belleza natural en su espacialidad prístina recordando nuevamente las cosas *antes* de la humana intervención cultural y artística en dicho cosmos. Es la arquitectura una modificación espacial y visual del cosmos, la corteza terrestre, mucho más influyente que la escultura, la pintura o la fotografía que no dejan una señal tan notoria que modifica materialmente el espacio físico, porque introducen cambios en el momento visual y material físico especialmente por el manejo del cambio de la forma y del color de la realidad circundante, en el paisajismo, aspecto que es fundamental en la vida cotidiana. Pero la arquitectura que modifica más que ningún otro arte la realidad de la naturaleza en derredor, está a punto de tornarse un peligro ecológico en el presente. El planeta Tierra se modifica realmente eliminando de la corteza terrestre su originaria naturalidad para tornándose en un peligro para la vida. Este es un efecto inesperado y secundario de este arte.

[11.3] *El hogar, la casa*

[11.31] La casa es quizás la primera obra de arte, la cual tiene una función múltiple. Se trata de un habitar acogedor que protege de los extraños. Estos ajenos, en última instancia, representan un peligro de muerte, de tal modo que la casa sirve para proteger la vida de la

[216] Habría que distinguir entre la intimidad objetiva pública o política y la doméstica, pero ambas se distinguen del *afuera* que lo arquitectónico no abarca.

muerte siempre próxima. Las paredes crean un interior íntimo, seguro, protector, es decir, son análogas a nuestra piel, una segunda y más dura piel, proyectada fuera de nosotros. Cumplen la función de organizar el espacio interior de la comunidad mínima: la familia. De las paredes *para afuera* se abre la espacialidad pública, el posible peligro de conflicto. En este sentido, las paredes también son protectoras y se refieren a la vida. Cuando entramos a una casa lo hacemos por una puerta, es decir, un artefacto que obstaculiza o permite por el orificio en la pared entrar o salir, y por ello también protege para que no entre cualquier extraño. Originariamente para persuadir a los intrusos se debió poner una piedra en la entrada de la cueva o encender una fogata, pero posteriormente se comenzaron a utilizar puertas, liviana pero suficiente obstáculo para penetrar sin permiso previo; por ello se impuso la madera, por ser liviana en abrirla pero resistentes obstáculo para el entrar inoportuno. Hace años le pregunté a un niño de tan solo 4 años qué entendía por "puerta", respondió sin ningún problema: "La puerta es un obstáculo que nos permite abrir o cerrar, entrar o salir". Esto es obvio y completamente racional hasta para un niño tan pequeño. Él comprendía que los muros no se abren ni se cierran, sino que son permanentes, además sostienen el techo, y de allí que se necesita de un hueco por donde pueda entrar y salir. Pero también se necesita que la puerta quede cerrada para permitir la intimidad del hogar, de la familia. Por lo tanto, una puerta no es una pared sino que es un obstáculo móvil que permite ser abierta para entrar o cerrarse para impedir el entrar del no deseado. El cerrarse intenta prohibir por dicho movimiento creando la seguridad de la interioridad del adentro. En este sentido, la puerta es un existenciario (diría Heidegger) ya que nos permite habitar en la intimidad del hogar. ¿Las casas son bellas? Claro que sí. Uno entra a un hogar caliente, protector, y percibe la cosa real (la casa) como origen de un aspecto de la vida del que la ocupa: poder sobrevivir durante la noche del peligro no querido, protegerse del frío y abrirse a la intimidad de la comunidad familiar.

[11.32] El ser humano tiene la capacidad arquitectónica de construir casas a base de hielo. Algunos pensarán que una casa de hielo debe ser helada, pero no es así. Los esquimales, por ejemplo, construyen sus casas con hielo y las forran por dentro con cuero de focas para poder encender un fuego o un hogar en su interior sin que se derritan las paredes. El cuero de la foca es como otra piel del ser humano que se usa para protegerse de las bajas temperaturas. En este sentido, el ser humano es capaz de producir una arquitectura muy bella. El calor y la luz del fuego es el centro del hogar y del habitar acogedor protector de la intimidad, de la interioridad (*Innerlichkeit*) aunada a la seguridad. El hogar es donde se puede habitar en la desnudez. Es por ello que la relación erótica varón-mujer (u otras relaciones sexo-genéricas) se realizan esencialmente en la intimidad de la casa, pues se habita en un nivel del cara-a-cara carnal.

[11.33] La casa es el lugar de la espacialidad ontológica originaria. En palabras de Heidegger, el morar en la casa es un modo de estar-en-el-mundo (*Welt*). Como hemos ya expresado, Rodolfo Kusch, filósofo argentino, pensando el tema de los indígenas o culturas originarias señala que podemos usar fecundamente la divergencia del *ser* y del *estar* de la lengua castellana. Los alemanes, franceses e ingleses no cuentan con esta distinción lingüística. *Estar*-en-el-mundo de la casa es estar en la seguridad o protección del hogar, prolongación del útero materno, que como un medio de la espacialidad abierta nos asegura la intimidad. Cuando se enuncia "espacialidad" no es una referencia al espacio físico, ni a la distancia entre dos puntos, sino al *modo* en que el ser humano vive el espacio del mundo.

El mundo como horizonte dota al espacio de un *sentido* distinto según las culturas. De allí que la espacialidad es siempre un espacio cultural. En algunos casos esta espacialidad necesita de mucho espacio físico, pero cuando se ha nacido en el piso 40 de un edificio urbano y moderno, se habitúa a vivir en 70 metros cuadrados. De este modo el espacio íntimo es pequeño. En cambio, cuando se ha nacido en Chiapas, aunque la casa sea un ranchito tan pequeño como el departamento, se ponen unas macetas con flores a 20 metros a la redonda, dibujando los contornos de un jardín, y de pronto ya no es sólo un ranchito. Y como más allá del jardín se encuentra el campo, lo rural natural, donde se trabaja día a día y a lo lejos están las montañas desde las cuales se han divisado enormes espacios, la espacialidad también se abre al campo y más allá hasta las montañas. La espacialidad del hogar en este caso de un indígena tojolabal en Chiapas, por ejemplo, es inmensa. Por ello que cuando migran a una casa urbana, normal para los urbanos, se sienten apresados, oprimidos y disminuidos en su manera de vivir. En este sentido, la casa es un modo de organizar la espacialidad porque pone límites al espacio existencial donde se vive. *Estar*-en-el-mundo espacialmente es un elemento cultural, ontológico y no sólo físico. No se trata de ocupar meramente un lote cuantificadamente medible, sino de un habitar telúricamente un territorio histórico, existencial. En el mundo rural originario se conoce los nombres de las montañas donde caminaron los abuelos y los dioses que habitan en ellas.

[11.34] Cuando los españoles llegaron a América observaron la naturaleza como mera geografía, como una realidad física. Por su parte, los indígenas que vivían aquí se comprendían al interior de una realidad histórica. Sus ríos, montañas y praderas tenían nombres y siempre han recordado sus historias. El europeo, español que llegaba de Europa había renunciado a su mundo. Por ello a partir de la conquista nuestros pueblos originarios se les obligó a olvidar los nombres y las historias de su naturaleza. Los criollos españoles no pudieron sino ignorar las historias de la naturaleza, y en su modo de vivir históricamente la espacialidad se secularizó, perdió el aspecto mágico antiguo (del “realismo mágico” latinoamericano) y comenzaron a vivirla de modo puramente objetivo, geográfico. Se trata ahora de una espacialidad ajena, colonial, que desprecia la espacialidad originaria. Entonces la espacialidad es un *estar*-en-la realidad metafórica de un mundo ontológico que la literatura creará. La mesa, por ejemplo, ocupa un lugar en la estancia pero es la del abuelo cuando contaba cuentos antiguos. Cada cosa cumple una función en el mundo cotidiano. La casa, por ejemplo, se construyó en torno al hogar siendo originariamente una sola y única habitación. Lentamente se han ido generando distintas funciones que se han transformado en diversos espacios constitutivos de la casa. La estancia-cocina-dormitorio original comenzó a desplazar las funciones en diversos lugares. La cocción de los alimentos se desplazó a lo que se llamó “cocina”; la intimidad quedó en el cuarto de la pareja originaria, los padres y madres, y las necesidades restantes se situaron afuera del hogar. Cuando fermentan los restos del proceso digestivo, el excremento humano, adquiere desagradable o feo (antiestético) olor. De allí que el baño se tenía afuera de la casa, hasta que se consagró como un lugar al interior del hogar. El olfato, despreciado por Hegel, cobra un sentido estético. Aparecen los perfumes y se borran los olores fétidos.

[11.35] Las primeras ciudades neolíticas eran ya un enorme complejo arquitectónico, mientras que la casa siguió siendo su unidad básica. Al principio las ciudades tenían un olor pésimo, es decir, repulsivo, feo estéticamente. Los orines y excrementos se arrojaban directamente a la calle. Sin embargo, el ser humano rápidamente comenzó a pensar en el

modo de evacuar esa “basura” propia del proceso digestivo. Así fue que se construyeron los drenajes. En el metro de Atenas (Grecia) se observan los primeros sistemas ocultos de drenaje antiguos a tres metros de profundidad. El mal olor era desagradable, feo estéticamente, y por ello que el habitar urbano supuso eliminar los desagradables olores también. El perfume y el mal olor de las sustancias orgánicas (la más fea de todas el cadáver humano putrefacto), se remedia quemando el cuerpo. acto justificado por el mito de la inmortalidad del alma, o enterrando el cadáver después de cumplir el rito reparador en el caso de estar vigente el mito cultural de la resurrección del muerto, apareciendo en el espacio urbano el cementerio (como la inmensa “ciudad de los muertos” todavía en El Cairo actual, capital de Egipto en nuestros días, habitual entre los egipcios y semitas, y por ello entre judíos, cristianos e islámicos, porque había que guardar los restos del que había muerto esperando el momento de la resurrección, “carne” que en su descomposición produce desagrado y malestar estético).

[11.36] Repitiendo. La totalidad de la espacialidad crea un horizonte *ontológico* que hemos denominamos *mundo*. Es aquí donde descubrimos el ser de la cultura como fundamento de todo lo que acontece en su interior. Cada cosa (la mesa, la cocina, la puerta, las ventanas) son entes, es decir, cosas reales que pueblan dicha totalidad. Estas cosas también son objetos de actos artísticos y tendrán una belleza *óntica*, en tanto que son partes del mundo. La concepción total, es decir, la experiencia emotiva ante la totalidad de la belleza de una cultura, es una experiencia ontológica de dicha belleza: el ser como bello. No es lo mismo el ser como lo bueno o el ser como verdad que *el ser como lo bello*. Para la tradición filosófica éste es uno de los tres trascendentales: ante el ser y la bondad debemos distinguir claramente la belleza-agrado estético. El agrado no es verdad ni justo sino distinto.

[11.37] El hogar entonces es toda una experiencia estética que protege la intimidad de la vida de cada viviente. La interioridad (*Innerlichkeit*) de la casa *gusta* estéticamente. Cuando se accede a “su propia” casa después de un arduo día de trabajo comunitario, en la política o en la sociedad sea la que fuere, en dicho *entrar* se ingresa a lo propio. En el hogar hay ciertas cosas que no se tienen que guardar, es decir, que no se tienen por qué ocultar. Allí no hace falta resguardar la apariencia externa porque quienes viven en la misma casa se conocen y apoyan, con-viven. El pudor cambia su sentido, se hace más delicado. Esta belleza de la obra de arte como casa asegura la vida bella justamente porque protege la vida. Al entrar a una casa tenemos la experiencia del hogar, y descubrimos que es fuente de un aspecto fundamental de las vidas singulares y aun comunitaria. La casa brinda seguridad, de tal manera que es donde se descansa, se restituye la materia y la energía necesarias para la vida, se nutre la existencia , se nutre el viviente que con-vive. Esta experiencia de la casa es una experiencia ontológicamente estética.

[11.38] La vida exige un descanso, un apartarse de la actividad pública para poder recuperar la vida consumida. La vida necesita de la noche. Cuando la Tierra ya no es iluminada por el sol y no irradia con su calor, entonces, emergen las tinieblas, baja la temperatura y aparece el peligro. Hace 70 millones de años los seres humanos era una posibilidad, en una especie de primates nocturnos. Gracias a ser nocturnos es que se salvaron de los grandes carnívoros ovíparos que no dejaban existir sobre la superficie terrestre a los animales mamíferos. Eran los dinosaurios. Sobrevivieron como animales nocturnos de la selva y se alimentaban de insectos. Si no hubiese caído aquel cuerpo celeste

en Yucatán y no hubieran desaparecido estos enormes animales voladores, y el ser humano no hubiera sido posible, ni la estética, ni nada de lo que estamos hablando. Habitar en la seguridad del hogar es una experiencia estética, telúrica, cosmológica.

[11.39] Poco a poco los nómades de la sabana africana comenzaron a ocupar lugares en montañas hasta pasar el istmo de Suez, invadiendo todo el continente euroasiático, el norte del África y mucho tiempo después atravesaron Bering hasta llegar a América. Esta expansión del *homo sapiens* también fue un experimentar la belleza, puesto que este ser humano irá transformando el planeta en un arte-facto hasta el último rincón. Es así que creció la seguridad de la obra de arte de la casa. Hace sólo algo más de 10 mil años, gracias a la racionalización del parasitismo vegetal (la recolección de vegetales y después la agricultura), los distintos tipos de *homo,* cuando apenas abandonaron el ser vegetarianos que habitaban en nidos de los árboles para transformarse en bípedos omnívoros, ya en tierra debimos comenzar a comer carne animal. Es así que se fueron transformando en cazadores y pescadores. Estas eran funciones muy eventuales ya que no se tenía la seguridad de encontrar animales, peses o frutos vegetales.

[11.4] *Una historia no eurocéntrica de la arquitectura*

[11.41] Una vez que se *racionalizó* la producción vegetal por la agricultura y la animal por el pastoreo es que surgen los primeros conjuntos de casas, pequeñas aldeas. De este modo la arquitectura de la casa se transformó en la arquitectura de las primeras pequeñas urbes, y muchos milenios después en ciudades. El *homo sapiens* comenzaron en el neolítico a organizar villas menores de 2 mil o 3 mil habitantes. Llegó a haber ciudades de hasta 5 mil habitantes en la zona donde el Éufrates y el Tigris se reúnen en sus desembocaduras en el Golfo Pérsico. En el norte de Irak encontramos ciudades de 7 u 8 mil años de antigüedad. En el futuro se podrán descubrir otras aldeas y ciudades ubicadas más cerca del origen de la humanidad, en el centro oriental del África. Ya que si bien Egipto tiene aproximadamente 5 mil años como gran civilización, sin embargo es posterior a la urbanización de la Mesopotamia, pero anterior a la presencia de ciudades en el Extremo Oriente y en América. Cuando surgen las primeras ciudades, la arquitectura ya no sólo produce la casa sino que también se ocupa de diseñar la complejísima organización de las urbes siendo responsable de ponerles un lugar edilicio a las instituciones comunitarias que fueron naciendo. Esta nueva espacialidad, sostiene Samir Amín, es el ámbito existencial donde nacen los primeros Estados. Quizás el Estado egipcio haya sido uno de los primeros grandes Estados constituido por una clase dominante, una monarquía divinizada y con funciones políticas de diversos tipos. El Faraón era la representación de la divinidad en la sociedad, el cual no poseía una voluntad absolutamente libre, pues él también estaba determinado por parte de una casta de sabios que le asignaban las funciones que debía cumplir. En este sentido, el Faraón era un funcionario sagrado. Egipto tuvo además de clases dominantes, una burocracia, un campesinado, una organización política y económica. Anticipaban el futuro y por ello construían grandes graneros de trigo donde acopiaban los granos que producían gracias a las fecundas aguas del Nilo. Cuando esto sucedía eran años de “vacas gordas”, pero cuando el agua bajaba la agricultura sufría. Estas eran las “siete vagas flacas”. De este modo se gestaba una crisis económica tan profunda que la población moría por hambruna. Por ello que debió producir una gran organización arquitectónica que supliera las necesidades fundamentales de la vida, edificando espaciosos graneros. A tal punto que el

mayor arquitecto faraónico era la segunda autoridad política y religiosa después del Faraón. El jefe de los ministros era el encargado de edificar las pirámides, los grandes templos, los caminos, los diques, etcétera. Toda la obra arquitectónica la producía el arquitecto supremo. En este sentido, la arquitectura cumplía una función capital no sólo por ser útil, es decir, porque organizaba el agua del río a través de canales y así se distribuía el agua y el limo de las grandes inundaciones tan propicias para la agricultura[217], sino también porque las grandes obras manifestaban el esplendor del Estado y contenían un enorme sentido de la presencia de la eternidad en la temporalidad[218].

[11.42] Una historia de las obras artísticas arquitectónicas, si nos situamos en el origen, desde los nidos en los árboles de los bosques del centro oriental del África hace unos 200 mil años para ver aparecer el *homo sapiens*, pasando por las cavernas en el Paleolítico, se manifiesta en tres grupos estéticos ancestrales. En el continente euroasiático, por las edificaciones gracias a su grandiosidad de tamaño y la objetivación de extremadas técnicas en la perduración de sus materiales (más cuando eran de piedra), y por ser un embellecimiento espléndido que transforma la mera naturaleza en cultura fue un proceso de "una humanización de la naturaleza y de una naturalización del ser humano" (como expresaba Marx). Ese conjunto de culturas que hemos denominado en torno a unos núcleos ético-míticos, ahora estéticos, son fundamentalmente tres (véanse los §§ 7.2-7.5): 1) el del Asia oriental (en torno a Mongolia, que parten por grupos sucesivos por Bering a América); 2) el indoeuropeo (desde las estepas euro-asiática), y 3) el semita (en torno a los desiertos árabes). Estas tres columnas dan origen a seis centros de expansión originales estéticos arquitectónicos cuando llegamos al Neolítico, edad artística. No podemos olvidar las obras arquitectónicas en el norte de la Mesopotamia que antecedieron en muchos milenios a la ciudad de Palmira, hace poco completamente desbastadas sus ruinas.[219] Seguida por las pirámides de Egipto, desde las de Keops (en el 2500 a.C), Kefrén o Miserino. Un tercer centro como la expresión del arte hindú presente en las ciudades Mohenjo-Daro o Harapa (2500-1750) junto al río Indo, o nepalino budista, y aun en el conjunto muy posterior en el mismo estilo del valle del Indo que se expresó en el estilo Jainí de las colinas del Parasnath (Bihar), con templos labrados en piedra pura con gran profusión de ornamentos de la misma tradición de los monasterios de Angkor Wat del impero Jmer en Camboya (802-1431 d.C) construido por Suryavarman II, expresión de un arte mucho más antiguo y que desde la India y el Nepal se extendió a las culturas bajo su distintivo sello, rodeado hasta

---

[217] En la primera catarata, en una gran piedra, hemos visto las marcas con líneas rectas de la altura anual de dicha inundaciones. Eran el signo de lo que anticipaba la vida de Egipto ese año, ya que dependía de las mejores inundaciones.

[218] Cabe recordar especialmente del Egipto, donde la belleza no era entendida como belleza, es decir, como estética, sino que lo bello era lo absoluto, la divinidad, el *aura*. Walter Benjamin medita el tema de que una obra de arte original posee un "aura". Pero ¿qué es un aura? El mundo occidental la representa como una especie de círculo que se pintan alrededor de la cabeza de los santos. Recuerdo que estando en Egipto. Visitando Egipto y viendo las representaciones inscriptas en las pirámides, le pregunté al guía turístico -mexicano y amigo- lo que significaba la "coronita" dibujada arriba del personaje, a lo que respondió que era el Faraón y el aura era a la que me estaba refiriendo significaba el "esplendor de su sacralidad", es decir, era la representación del "esplendor de su forma", es decir, de su belleza. Esta es el aura. No le llamaban belleza, sino que le denominaban: "El esplendor de la forma". Por mi parte he intentado comprender el contenido de dicha aura a partir de la vinculación con la materialidad de la vida y su dignidad (véase el § *3.9*).

[219] Véase el contexto histórico en mi obra Dussel, 2018*, Hipótesis para el Estudio de Latinoamérica en la Historia Universal,* pp. 123-202.

por 1000 km. de acueductos que distribuían las aguas de los monzones en la agricultura circundante . No pudiendo tampoco en el Asia olvidar sus magníficas pagodas de influencia budista y las murallas chinas (construida desde el 208 a.C, hasta el siglo XIV, con 21 mil km. de extensión), como el cuarto centro arquitectónico originario cultural en Eurasia. La China seguía dentro de las tradiciones propias con características autóctonas durante 4 mil años, como los techos de las pagodas cuyas esquinas se inclinaban con curvas ascendentes, edificadas con materiales perecederos. Muy pronto adoptan un estilo taoísta, simultáneamente se deja notar la influencia budistas. Es de recordar la pagoda Liuhe en Hangzhou (1165 d.C) de 60 metros de altura con más de 12 pisos de una particular belleza. Se introdujeron pagodas de estilo taoísta que cultivaban patios y jardines muy amplios y eran podadas las plantas de los jardines de maneras muy novedosas.

[11.43] El hecho que las pirámides construidas cerca de la ciudad de Menfis, ciudad cuyo origen se remonta unos 5 mil años, es lo que dio a André Gunder Frank la idea de denominar este conjunto civilizatorio el "sistema de los 5 mil años", donde muchas de sus obras arquitectónicas se encuentran como testimonio de un antiguo sustrato civilizatorio casi intactos hasta el día de hoy. Esto supone un arte arquitectónico impresionante. Debemos pensar que han hecho edificaciones de piedra en un desierto en el cual no era fácil conseguirlas. Debieron transportar toneladas de ese material, no sólo arrastrándolas a fuerza de esclavos, sino a través de una tecnología constituida por troncos, la cual podía transportar poco a poco las piedras para posteriormente colocarlas de manera matemática, siguiendo el movimiento de los astros y del sol. La arquitectura egipcia le llamó la atención a todos los pueblos del mundo y lo sigue haciendo hasta el presente. Sin embargo, en América Latina, Teotihuacán edificada por los Toltecas de México también llamaron la atención, aun por los numerosos conjuntos de grandes pirámides (se han descubierto hasta 14 mil conjuntos piramidales), ciertamente entre las mayores de las existentes en la historia mundial. Estudiando la matemática maya algunos investigadores han comprobado que los templos representaban ecuaciones matemáticas relativas a los ciclos planetarios del sol y la luna cuando coincidían cada 52 años, se obligaban a renovar sus pirámides. Los pueblos mayas calculaban el calendario y lo expresaban en obras arquitectónicas impresionante fundamentando así las instituciones políticas. Cuando los pueblos de menor desarrollo contemplaban tales obras de arte, admiraban y respetaban a quienes las habían edificado. De allí que el arte funcionaba cumpliendo también la función de institución de legitimación política indudable.

[11.5] *La evolución de la arquitectura romano bizantina e islámica*

[11.51] Describamos ahora en grandes líneas el desarrollo posterior arquitectónico de Eurasia (ya que las americanas seguirán un desarrollo independiente y posterior). Tendríamos que continuar exponiendo las arquitecturas hasta la expansión de la modernidad a finales del siglo XV. El imperio romano se dividirá en latino (teniendo a Roma por centro) y oriental seleusida griego, posteriormente greco bizantino teniendo a Constantinopla por capital, que se desarrollará correspondiendo a una desarrollo autónomo oriental de estilo románico del siglo IV d.C, pero como una Cristiandad oriental. Esta etapa románica se hace presente también en la Europa latina, como en San Marcos de Pisa (1050), de Venecia (1063) o del Bautisterio de Florencia. Deberemos esperar hasta el 2 de junio de 1144 para que en la abadía de Saint Denys en Paris aparezca del arte gótico, y con

él una expansión de la escultura, la vidriería de los vitrales, los tapices, las pinturas, y otras artes similares. El palacio ducal de Venecia es un ejemplo del gótico palaciego.

[11.52] Pero volviendo al imperio bizantino, que se expandirá desde el Mediterráneo oriental hasta la Mesopotamia con Heráclio (610-641 d.C), ascendiendo hacia el norte de Bizancio en Kiev e influenciará al Imperio ruso hasta Moscú con sus templos y palacios con un estilo de grandes cúpulas bulbosas. En el 1453 los otomanos conquistan Constantinopla después de haber resistido más de 1000 años numerosos asedios, y los Otomanos islámicos reciben un importante impacto arquitectónico por la influencia irreversible de la gran arquitectura bizantina, es especial de la basílica de Santa Sofía, que será imitada posteriormente por la mayoría de las mezquitas islámicas en el mundo. La presencia musulmanas será un corte transversal en toda Eurasia, de Marruecos a las islas Filipinas, desde España con el califato de Córdoba y su impresionante selva de columnas, transformando en este caso el arte árabe cristiano hispano próximo al Califato de Córdoba. Todo comienza en el 630 d.C con la conquista de la Meca, modificando de nueva forma el santuario de la Kaaba. En el 691 se expresa la nueva arquitectura en la mezquita de la Roca (*Qubbat al Sakhrah* en Jerusalén) con una cúpula de influencia romana, decorada en dorado. Pasando Gibraltar nacen la arquitectura del Califato de Córdoba (del 713-1492), y todo el arte islámico en España. Volviendo al este la mezquita Samarra de Irak será concebida como una selva de columnas, como la de Córdoba andaluza en estilo mudejar. A medida que el islán avanza hacia el Oriente va asumiendo las arquitecturas de cada ámbito cultural. Se edifican así mezquitas de estilo persa-sasánida en el 785. Otras timúrida (mezquita de Timur Lang) en Samarcanda, y las construcciones en el reino fatimita: la mezquita al-Azharí (en 969-973) y la universidad de Aqmar (1125), la mameluca (1250) y la mogol en India en los siglos XVI-XVIII, con el fuerte de Agra en la India que culmina con el Taj Mahal, con cúpula bulbosa. Con la conquista de Bizancio se construye la mezquita Sehzade (1543-1548) imitando a *Hagia Sophía* como ya hemos mencionado. En Marruecos la mezquita Djenné (siglo XIII d.C) que es la mayor construcción del mundo en adobe; en Timkuktu la mezquita Sankore es también de adobe. Se hace presente con la mezquita Kushumbi Saleh en Aksum (Etiopía).

[11.55] La arquitectura islámica, desde España hasta Mindanao en Filipinas, es decir, atraviesa toda Eurasia. Desde Marruecos, el Egipto fatimita, el califato de Bagdad, los reinos de Afganistán y el de los Mogoles de la India, terminando en las puertos comerciales en la península Indochina. Todo comienza en el año 630 con la conquista de la Meca, modificando de nueva forma el santuario de la Kaaba. En el 691 se expresa la nueva arquitectura en la mezquita de la Roca (*Qubbat al Sakhrah* en Jerusalén) con una cúpula de influencia románica, decorada en dorado. Pasando Gibraltar nacen la arquitectura del Califato de Córdoba (del 713-1492), y todo el arte islámico en España. Volviendo al este la mezquita Samarra de Irak será concebida como una selva de columnas, como la de Córdoba andaluza en estilo mudejar. A medida que el islán avanza hacia el Oriente va asumiendo las arquitecturas de cada ámbito cultural. Se edifican así mezquitas de estilo persa-sasánida en el 785. Otras timúrida (mesquita de Timur Lang) en Samarcanda, y las construcciones en el reino fatimita: la mezquita al-Azharí (en 969-973) y la universidad de Aqmar (1125), la mameluca (1250) y la mogol en India en los siglos XVI-XVIII, con el fuerte de Agra en la India que culmina con el Taj Mahal, con cúpulas bulbosas de espléndido mármol blanco con un espejo de agua de casi 100 meros. Con la conquista de Bizancio se construye la

mezquita Sehzade (1543-1548) imitando a Hagia Sophía. En Marruecos la mezquita Djenné (siglo XIII d.C) que es la mayor construcción del mundo en adobe; en Timkuktu la mezquita Sankore es también de adobe. Se hace presente con la mezquita Kushumbi Saleh en Aksum (Etiopía).

[11.56] Con la invasión del continente americano, la arquitectura de la Europa andaluz de influencia islámica, cambia la historia mundial de la arquitectura, creando por primera vez un mundo arquitectónico colonial (el Sud global) que llega con modificaciones al siglo XXI. La conquista de Constantinopla y la invasión de América (1492) producen el renacimiento italiano, ya que el redescubrimiento del mundo griego en Italia lo producen en parte los exilados bizantinos, que ayudan a las traducciones del griego al latín de muchas obras clásicas, y posteriormente a las lenguas vulgares europeas del final de la Edad Media, lo mismo que influencia todas las artes, especialmente la arquitectura, la pintura y la escultura. La Edad Media, como hemos dicho, fue el *producto del aislamiento* de la Europa latina de la historia de Eurasia que produjo el mundo islámico, donde la Cristiandad latina perdió parte el norte del África, el Medio Oriente y lo mismo la Europa bizantina oriental (como Rumania, Bulgaria, etc.), exceptuando el mundo ruso y polacos eslavos y Ucrania que sirvieron de contención al Imperio turco otomano. El Renacimiento italiano arquitectónico entonces fue fruto del colapso del Imperio bizantino. Un efecto entre otros fue la construcción del bautisterio de Florencia por Brunno Brunelleschi con una cúpula de 42 m. inspirada en el Panteón de Agripa y en el Panteón de la Roma clásica.

[11.53] Por su parte en España se expande en el renacimiento del sur italiano (en poder de los hispanos) con influencia mudéjar, y desarrollos autóctonos, entre otro en la persona de Juan Bautista Toledo que edificó El Escorial desde 1563, terminado por Juan de Herrera (1584) que cobra cierta hegemonía como “Escuela herreriana”. Además de grandes iglesia se edifican la universidad de Salamanca, sencillamente en plateresco, de gran influencia en las colonias americanas. El Alcázar de Toledo fe proyectado por Juan B. Toledo, el convento de San Esteban de los dominicos en Salamanca por Juan de Álava, la universidad de Alcalá de Henares por Rosario Gill, y así cientos de palacios, iglesias, edificios de la burocracia del Imperio español. El Renacimiento italiano arquitectónico entonces fu también fruto del colapso del Imperio bizantino. Un efecto entre otros fue la construcción del bautisterio de Florencia por Brunno Brunelleschi con una cúpula de 42 m. inspirada en el Panteón de Agripa en la Roma clásica. Por su parte en España se expande el renacimiento del sur italiano (en poder de España) con influencia mudéjar, y desarrollos autóctonos, entre otro en la persona de Juan Bautista Toledo que edificó El Escorial desde 1563), terminado por Juan de Herrera (1584) que cobra cierta hegemonía como “Escuela herreriana”. Además de grandes iglesia se edifican la universidad de Salamanca, sencillamente en plateresco, de gran influencia en las colonias americanas. El Alcázar de Toledo fe proyectado por Juan B. Toledo, el convento de San Esteban de los dominicos en Salamanca por Juan de Álava, la universidad de Alcalá de Henares por Rosario Gill, y así cientos de palacios, iglesias, edificios de la burocracia del Imperio español.

[11.6] *La llamada arquitectura colonial y española en la época imperial*

[11.61] El neolítico urbano americano anterior a la invasión de América tiene sus mejores ejemplos en Mesoamérica, con enormes ciudades, y remata entre los Incas –con el misterio

de la civilización de Caral en el segundo milenio a.C. según últimos descubrimientos. En México, entre el año 300 al 700 ha habido una ciudad como Teotihuacán, que poseía unos 100 mil habitantes. En Europa, en esos siglos, había muy pocas ciudades tan numerosas. En Inglaterra o Alemania, ciertamente, no existía ninguna tan desarrollada urbanamente como Teotihuacán en igual época. Cuando los conquistadores con Hernán Cortés llegaron al estrecho pasaje a 3 mil metros de altura entre el Iztaccíhuatl y el Popocatépetl testimoniaron, viendo la ciudad de México sobre el Lago de Texcoco: "¡Es más bella que Constantinopla y Venecia!". Eran soldados que habían estado en Constantinopla y conocían el Mediterráneo, pero al ver una ciudad tan impresionante, con sus numerosos canales y su inmensa población, todo sobre un grupo de lagos que la admiraron estéticamente ya que descubrieron una obra artística inesperada. Lo mismo sucedió cuando llegaron a Cusco que era una ciudad que les llenó de entusiasmo. Esta ciudad era la sede de un Estado cuyo poder se ejercía desde Popayán en Colombia hasta el río Maule, en Chile, es decir, era más extenso que el Imperio romano. Es necesario tener consciencia de la arquitectura latinoamericana y para ello debemos redescubrir el sentido de una nueva visión de la historia. No se trata de la Antigüedad, la Edad Media y la arquitectura de la Edad Moderna, sino que son, como ya hemos explicado, cuatros grandes sistema arquitectónico: el mesopotámico, el egipcio, el indostánico, el chino, y dos americanos: el mesoamericano y el incario. Estas son las seis grandes columnas de la arquitectura neolítica mundial, dos de las cuales están en nuestra América, y la más impresionante se encuentra en México. Sin embargo, producto de la colonización cultural y epistemológica muchas veces los latinoamericanos mismos desprecian y ni consideramos su valor estético. De allí que la visión de la historia mundial aun de un A. Toynbee debe ser repensada para poder situar y revalorizar las arquitecturas no consideradas normalmente en las historias mundial de la estética.

[11.62] La arquitectura de Extremo Oriente es muy distinta a la indoeuropeo y a la semita, se tratan de otros estilos, otras normas, criterios políticos, económicos, culturales y hasta míticos. La concepción de las pirámides mesoamericanas tampoco es idéntica a las egipcias. Las pirámides en Egipto representan tumbas de grandes personajes que esperan la resurrección, pues ellos tienen una antropología distinta a la que poseen los pueblos originarios de América. Las pirámides americanas tienen por fundamento otra concepción mítica del mundo. Muchas veces en dichas pirámides se practicaban celebraciones a Tláloc, la divinidad del agua, lo cual representa la sacralidad de la naturaleza, de la belleza, distinta de las egipcias. Pero es interesante el observar que en Mesoamérica las ciudades (en nahua: el *altepetl*) se dividen en dos partes o "barrios", que a su vez se dividen ambos en dos (siendo cuatro barrios que forman una cruz según los cuatro puntos cardinales). Así México Tenochtilán tuvo también cuatro barrios al igual que Cusco en Perú (en este caso todo el Imperio inca tenía cuatro *zuyos*)[220].

[11.63] Estudiando la matemática maya con algunos compañeros hemos comprobado que los templos representaban ecuaciones matemáticas relativas a los ciclos planetarios. Los

---

[220] Como referencia secundaria quiero indicar que yo estudié en Argentina, en la Mendoza andina, en la Universidad de *Cuyo*. *Cuyo* era una deformación del quechua incario: el *suyo* del sur (el *Contisuyo* del sur). Había tres más: el Chinchasuyo del norte, el Antisuyo del oeste, y el Contisuyo del este. Cuzco era el centro mítico de los cuatro *suyos*. Se trataba de una influencia de la organización urbana del Extremo Oriente.

pueblos mayas calculaban el calendario y lo expresaban en obras arquitectónicas de impresionante fundamentación simbólica y política. Cuando los pueblos de menor desarrollo contemplaban tales obras de arte, admiraban y respetaban a quienes las habían creado. De allí que el arte funciona a distintos niveles, también como legitimación política. En España, en la Edad Media el espacio de las ciudades se organizaba, al decir de Le Corbusier, según el criterio de "los burros y los asnos"[221]. En América Latina colonial se trazaba en un plano dibujado y enviado por el Consejo de las Indias de Sevilla con la forma de un tablero de ajedrez. Si la ciudad era diseñada por cuadras situadas de ocho por ocho, como lo exigía el *I Chin*,[222] dejaban en su centro cuatro cuadras de la plaza mayor (dos por dos, como la "plaza mayor", llamada "sóclo" de México) o si se inspiraba en la *Whipala* de los aymaras de Bolivia (la bandera de siete cuadrados por siete) determinaba en su centro una sola cuadra. La construcción más significativa en las culturas originarias americanas era donde se rendía el culto a lo divino. Y por ello, la plaza mayor de todas las ciudades eran de donde se situaban el templo y el palacio gubernamental o político de la comunidad (fuera el Virrey, el oidor, gobernador, o cabildo de criollos) virreinal. La arquitectura colonial, pero con presencia de elementos de las culturas originarias, por ejemplo, en las escultura de las más antiguas cruces, en los detalles variados de las fachada de los templos, con frecuentes intervenciones más profundas de los artistas autóctonos como en Santa María de Tonanzintla (en azteca "Nuestra madre muy querida"[223]). Las enormes, bellas y muy elaboradas catedrales serán objeto de culto entre los pueblo originarios como manifestación del poder de los conquistadores europeos pero también de los indígenas, ya que estos habían edificado grandes obra religiosas, como las pirámides, pero no habías podido plasmar una arquitectura con enormes espacios interiores, las espaciosas cúpulas de las iglesias coloniales barrocas.

[11.64] Con la invasión del continente americano, y por ello la arquitectura de la Europa andaluz de influencia islámica, cambia la historia mundial de la arquitectura, creando por primera vez un mundo arquitectónico colonial (el Sud global) que llega con modificaciones al siglo XXI. La conquista de Constantinopla (1453) y la invasión de América (1492) producen en parte el renacimiento italiano, ya que el redescubrimiento del mundo griego en Italia lo producen los exilados bizantinos, que ayudan a las traducciones del griego al latín de muchas obras clásicas, y posteriormente a las lenguas vulgares europeas del final de la Edad Media. La misma Edad Media fue el *producto del aislamiento* de la Europa latina y bizantina de la historia de Eurasia que produjo el mundo islámico, Cristiandad latina que de todas manera perdió el norte del África, y la Cristiandad bizantina el Medio Oriente (como Rumania, Bulgaria, Ucrania), exceptuando el mundo ruso y polacos eslavos que sirvieron de contención al Imperio turco otomano. Cuando los conquistadores llegaron a la zona de la ciudad de Cusco las invadió la misma admiración que cuando llegaron a México, se trataba de una obra arquitectónica única. Esta ciudad tenía una organización que llegaba desde Popayán hasta el río Maule, en Chile, es decir, era más grande que el imperio romano.

---

[221] Las calles de las ciudades medievales seguían el camino que habían trazado "los burros", en el sentido de que ante un pequeño montículo o protuberancia del camino las rodeaban con una curva, y posteriormente las calle seguían el camino de los animales; con ello las ciudades terminaban siendo un laberinto (como en el presente la hermosa ciudad de Fez en Marruecos) que solo podía ser atravesadas a pie.

[222] Libro chino *I Chin (Acerca de los cambios).*

[223] La terminación "-tla" es un término afectivo: "muy querida".

[11.65] Por su parte, un núcleo ético mítico cultural del todo comparable con los indicados más arriba (en el §§ 11.45-46) aconteció en América (con poblaciones precedentes del Extremo Oriente como ya hemos indicado, del núcleo de la Mongolia), en las ciudades que edificaron enormes conjuntos piramidales en Meso América entre los mayas y muy posteriormente entre los aztecas, como las de Teotihuacan[224] o Tenochtitlan[225], esta última ciudad que en México estuvo habitada, siendo el sexto núcleo cultural de los pueblos aymaras presentes en la llamada la Puerta del sol[226]- La región incaica, relacionada con la cultura del Tiwanaku sucesora de la arquitectura del Caral, y de los kechuas creadores de la ciudad de Cusco[227] (del imperio incaico del Perú con acueductos que llegaron a 400 km, con una organización social sin propiedad individual ninguna). En la Edad Media el espacio de las ciudades se organizaba, al decir de Le Corbusier según el criterio de “los burros y los asnos”[228]. En América Latina colonial se trazaba en un plano dibujado y enviado por el Consejo de las Indias de Sevilla con la forma de un tablero de ajedrez. Si era la ciudad era diseñada por cuadras situadas de ocho por ocho, como lo exigía el *I Chin*,[229] dejaban en su centro cuatro cuadras (dos por dos, como la “plaza mayor”, llamada “sóclo” de México) o si se inspiraba en la *Whipala* de los aymaras de Bolivia (la bandera de siete cuadrados por siete) determinaba en su centro una sola cuadra). La construcción más significativa en las culturas originarias americanas y también en España eran en las que se rendía el culto a lo divino. La plaza mayor de todas las ciudades eran de donde se situaban el templo y el palacio gubernamental o político de la comunidad (fuera el Virrey, el oidor, gobernador, o cabildo de criollos) virreinal. La arquitectura colonial se inspirará en la de España, pero con presencia de elementos de las culturas originarias, por ejemplo en las escultura de las cruces, en los detalles variados de las fachada de los templos, con frecuentes con intervenciones más profundas como en Santa María de Tonanzintla (en azteca: ”Nuestra madre muy querida”[230]). Las enormes, bellas y muy elaboradas catedrales serán objeto de culto entre los pueblo originarios como manifestación del poder de los conquistadores, aunque los indígenas habías edificado grandes obra religiosas pero no habías podido plasmar una arquitectura con enormes espacios interiores.

[11.66] Las catedrales aparecían como obras de un calibre desconocido y como prueba de la superioridad española. Así la Catedral de la ciudad de México, construida por Claudio Arciniega (desde el 1573), en un estilo tardía gótico, barroco, con presencia del naciente churrigueresco, y hasta neoclásico (ya que se terminó en 1667), con cuatro fachadas con sus respectivas puertas a calle de la ciudad mayor de América (hasta bien entrado el siglo XX), cause admiración y espanto. Lo mismo puede decirse de la Catedral de Puebla de los

---

[224] Con antecedentes desde antes del 300 a.C, hasta su decadencia en el 650 d.C.

[225] Con miles de años de culturas anteriores, formalmente fundada en el 1325 d.C hasta el 1521 conquistada por España.

[226] Con antecedentes en el V milenio a.C., adoradores de Wiracocha.

[227] Con miles de años de antecedente formalmente existió del 1438 al 1533, desde Popayán en Colombia al río Maule en Chile, más de 4500 km. de norte a sur.

[228] Las calles de las ciudades medievales seguían el camino que habían trazado “los burros”, en el sentido de que ante un pequeño montículo o protuberancia del camino las rodeaban con una curva, y posteriormente las calle seguían el camino de los animales; con ello las ciudades terminaban siendo un laberinto (como en el presente la hermosa ciudad de Fez en Marruecos) que solo podía ser atravesadas a pie.

[229] Libro chino *I Chin (Acerca de los cambios).*

[230] La terminación “-tla” es un término afectivo: “muy querida”.

Ángeles, comenzada en 1575 por Julián Garcés, gracias al arquitecto Francisco Becerra, ocupará el centro de la ciudad tlascalteca. Fue concluida por Juan Palafox y Mendoza en 1649, con más de 70 metros de altura. El mismo F. Becerra será autor de las catedrales de Quito y Cuzco. La catedral del Imperio inca (en Cuzco) se construirá sobre un terreno que había pertenecido al *Suntor Wassi* (localición del gobierno inca, sobre el terreno del Palacio de Viracocha), y hasta se usaron piedra de los muros del *Sacsayhuamán* (como la catedral de México utilizó las piedras de la Pirámide mayor azteca). Se decidió hacerla en 1539, pero se terminó en 1654. La catedral de Quito no será la iglesia más importante de la ciudad, sino la que construyeron los jesuitas, gracias Miguel Gutiérrez Sencio (herreriano) iniciada en 1597 por Francisco Alberdi, que fue terminada en el más espléndido barroco que ni en Roma o Alemania alcanzaron su esplendor. Tuvo como acabado láminas de oro que con el juego de las luces, con ornamentación vegetal y animal, las ventanas daban un ambiente nunca igualado por otra iglesia en el mundo del barroco. Para rematar su esplendor Bernardo Legard forró placas de oro (23 quilates) todo el interior de la iglesia hasta el 1755. La iglesia exponía pinturas de artistas quiteños. Además el templo poseía una acústica especial. La catedral de Quito, por su parte, fue construida por los indígenas con el sistema de la minga, de estilo gótico mudéjar siendo decorada por pintores de la escuela quiteña. Por último no debemos olvidar, la catedral de Bahía en el Peloriño en Brasil, fue edificada en 1657, regentada por lo franciscanos es una obra barroca con decoraciones procedentes de Portugal. *Oro preto* sería un ejemplo brasileño a no olvidar, aunque dicho barroco impondrá en la arquitectura del siglo XVIII.

[11.67] También en los edificios seculares, Palacio del Virrey, de gobernadores, de los cabildos de los criollos, de los Oidores, Jueces, fortalezas para las defensas militares (sobre todos en los puertos y aduanas), haciendas de conquistadores, mansiones de los principales, se ostentaban construcciones fastuosas, de arte colonial, construidas con el trabajo gratuito de los indígenas o esclavos. Ha de recordarse que en 1522 Hernán Cortés edificó como hospedaje una casa junto a la Pirámide Mayor azteca, en un estilo neoclásico, que devino barroco y hasta neocolonial en las múltiples modificaciones de cinco siglos. Fue Luis de la Torre y Rodríguez de Salas los que comenzaron las obras. En el 1 de diciembre de 2018 el Presidente Andrés Manuel López Obrador la hizo residencia de la Presidencia. Entre 1929 al 1951 Diego de Rivera honró al pueblo mexicano pintando un enorme fresco sobre las enormes paredes de la escalera mayor del edificio, que por su valor estético, de un cubismo inspirado en pinturas aztecas y de contemporáneos, valoriza o supera dicha representación. El fresco de Rivera, ella sola en su esplendor embellece notablemente toda la obra arquitectónica de por sí ejemplar.

[11.68] Es así que el barroco se impuso desde el siglo XVII como el estilo colonial hegemónico, manifestando el espíritu de la cultura latinoamericana que ha sido profundamente estudiada y debatida en reflexiones filosóficas tales como las de Bolívar Echeverría y otros estudiosos. Es necesario comenzar a estudiar cómo es que se produjo esta diversificación estética. La arquitectura de extremo oriente es muy distinta a la indoeuropea y a la semita, se trata de otro estilo, otras normas, criterios políticos, económicos, culturales y hasta míticos. La concepción de las pirámides mesoamericanas tampoco es idéntica a la egipcia. Las pirámides en Egipto representan tumbas de grandes personajes que esperan la resurrección, pues ellos tienen una antropología distinta a la que poseen los pueblos originarios de nuestro continente. Nuestras pirámides tienen detrás otra

concepción del mundo, y del ser humano y su escatología. Muchas veces en dichas pirámides se practicaban celebraciones a Tláloc, el dios del agua, lo cual representa la sacralidad de la belleza. La belleza no era entendida como belleza, es decir, como estética, sino que lo bello era lo absoluto, la divinidad, el *aura*. Walter Benjamin explica que una obra de arte original posee un "aura". Pero ¿qué es un aura? El mundo occidental la representa como una especie de círculo que se pintan alrededor de la cabeza de los santos. Recuerdo que estando en Egipto y viendo las representaciones inscriptas en las pirámides, le pregunté al guía turístico -mexicano y amigo- lo que significaba la "coronita" dibujada arriba de la cabeza del personaje central de una representación en las pirámides, a lo que respondió que era el Faraón y el *aura* a la que me estaba refiriendo significaba el "esplendor de su sacralidad", es decir, era la representación del "esplendor de su dignidad", es decir, de su belleza. Esta es el aura. No le llamaban belleza, sino que le denominaban de una forma que ya he criticado: "El esplendor de la forma". Lo he criticado porque no han logrado describir en qué consiste dicho esplendor. Por mi parte he intentado comprender el contenido de dicha aura a partir de la vinculación con la materialidad de la vida. La tesis de la nueva espacialidad no sólo considerará la belleza hegemónica o dominante, sino que estará abierta a la intemperie de la exterioridad del que no tiene casa, del *homeless* (sin casa). "Di hospedaje al peregrino", dicen las sagradas escrituras semitas. Se trata de hospedar al pobre que vive en la intemperie, el que es nada para el sistema urbano, el miserable que duerme en la calle porque no tiene casa. Abrirse al que no tiene casa es justamente el origen de la nueva arquitectura.

[11.69] Nos importa sobretodo la arquitectura popular practicada en nuestro suelo desde hace milenios. Valga un ejemplo de la apertura espacial colonial arquitectónica. En todas las culturas el año ritual cambiaba según las estaciones. En el hemisferio norte respondían también a las variaciones climáticas. En Irlanda pude observar una cueva ritual de muchos metros de profundidad que permite que un solo día en el año un rayo del sol ilumine el fondo del túnel: es el 21 de diciembre. El día más corto del año en el hemisferio norte. Como el sol era venerado como el astro rey en ese día del pleno invierno "nacía el sol" (el *solis natalis* de los romanos); era una festividad importante. Cuando los conquistadores llegaron al comienzo del siglo XVI a Cusco contemplaron que el 1 de Junio era la fiesta central del mundo simbólico de los incas: el *Ynti raimi* (la "fiesta del sol") pero no advirtieron el cambio de espacialidad por una evidente eurocentrismo. Era la misma fiesta del hemisferio norte pero con diferencia exacta de seis meses, como correspondía para la excelente astronomía inca. Como la Iglesia en el hemisferio norte había adoptado en el siglo III d.C la fiesta romana, hubiera descubierto que la *Navidad* (*solis natalis*) se festejaba en el sur con seis meses de diferencia. Pero habiendo perdido el sentido temporal y ecológico simbólico de la dicha *Nativitas* la impusieron en el Sur en Diciembre, cuando el sol comenzaba a *morir* (en pleno verano, en cambio de *nacer* como en el hemisferio norte). Destruyeron así el sentido simbólico metafórico ecológico de las festividades del nivel mítico poiético religioso del hemisferio sur, y se produjo aun una dominación destructiva del sentido *sagrado metafórico* en el Sud Global.

[11.7] *Dos arquitecturas muy distintas: la Bauhaus y la de Oscar Niemeyer*

[11.71] Deseamos comparar a dos arquitecturas, una de Europa del norte hegemónica y la otra de la periferia latinoamericana en el Brasil. La más moderna arquitectura de Europa en

el siglo XX fue la practicada por la escuela del *Bauhaus* para la que la "forma sigue la función", definición del movimiento arquitectónico dado a conocer por el arquitecto alemán fundador del movimiento, es decir, por Walter Gropius (1883-1969), director de la Escuela en su primer local en Weimar (1919-1928), miembro del Partido comunista y exilado en Estado Unidos durante el nazismo. Fue el segundo director Ludwig van der Rohe (1925-1932) y el tercero Hannes Meyer (1931-1933), que partió al exilio cuando Hitler cerró la escuela y pasó un período de su vida en México. Se trata de la arquitectura que yo llamaría de *la línea recta* y los noventa grados, donde desaparece cualquier influencia barroca o decorativa y se trata de una arquitectura funcional, racional y capitalista por la simplicidad de la mercancía, paradójicamente. Tendrá una inmediata recepción en la Europa del norte y en Estado Unidos, en Chicago especialmente. Pero la Escuela innova también en litografía proponiendo letras claras y funcionales coherente con la arquitectura ascética, e innova también en el diseño industrial de instrumentos, herramientas y en el moblaje de la casa funcional.

[11.72] Deseamos enfrentar esta arquitectura cada vez más desarrollada también en el siglo XXI, por otra latinoamericana, llena de vida y *de curvas* y formas más parecidas a las de las plantas, los animales y al cuerpo humano. Se trata de la arquitectura tan vital del artista que diseñó tantas obras en Brasilia: Oscar Niemeyer (1907/2002) nacido en la bellísima Río de Janeiro, cuya arquitectura a diferencia de la Bauhaus debería ser definida por "la forma expresa la espontaneidad de la vida". Siendo la *forma curva* y no la recta la que Niemeyer cultivó en sus obras estéticas, expresando la forma mística y como un grito de alegría explosiva hacia los cielos expresada en la catedral de Brasilia, una de sus obras cumbres, donde se dibujan en el firmamento solo agujas de limpias líneas curvas y ninguna recta. Sus obras tales como los palacios de la Alborada y la de Planalto, o el museo de arte de Niteroi en la bahía de Guanabara con la forma fantástica de un hongo, y decena de obras en tan distintos otros países del mundo, debiendo exilarse en París en 1966 debido a la dictadura militar por ser miembro del Partido Comunista. Autor de muchas obras de instituciones políticas, incluso el Congreso nacional de Brasilia, proyecto pedido por del presidente del Brasil Juscelino Kubitschek; museos, bibliotecas, casas de la cultura, etc. Dos meses antes de su muerte el longevo artista con 105 años proyectaba todavía con clara conciencia su última obra arquitectónica. ¡Niemeyer es un claro exponente de un arquitecto ejemplar latinoamericano!

[11.8] *La arquitectura para los que no tiene casa*

[11.81] La tesis de la nueva espacialidad no sólo considerará la belleza hegemónica o dominante, sino que estará abierta a la intemperie de la exterioridad del que no tiene casa, del *homeless* (sin casa): "Di hospedaje al peregrino", exige un texto de las pirámides de Egipto, tema que pasará con Osiris, la divinidad egipcia de la resurrección, a las sagradas escrituras semitas). Se trata de hospedar al pobre que vive en la intemperie, el que no tiene hogar en el sistema urbano, el miserable que duerme en la calle porque no tiene donde hospedarse. Abrirse al que no tiene casa es justamente el origen de la nueva arquitectura. Se debe crear una arquitectura en la que se pueda edificar para aquellos que no tienen casa. En gran partes algo bien conocido, sólo que no es valorado. Fueron en Memfis las casas de adobe que han resistido hasta el presente, desde hace 5 mil años. Al techo de ramas que había que renovarlo todos los años, fue posible desarrollarlos con un tipo de tejas con

materiales locales (por ejemplo, con la arcilla cocida) que no deje entrar el agua, que sea fresca en el verano y acogedor en el invierno.

[11.82] Los arquitectos deberían integrarse a la comunidad creadora de la casa nueva. "Nueva" porque se tomarían elementos de la arquitectura tradicional, pero también aquellos elementos de la arquitectura moderna que no contradigan la racionalidad de la tradición. Debe ser una casa funcional, no moderna sino transmoderna. Necesitamos casas más ecológicas y construidas de un mejor modo que las de cemento armado con hierro, las cuales se van transformando en una capa impenetrable que está matando la corteza terrestre. Cuando la crisis climática sea más fuerte, no sabremos qué hacer con tanto cemento y calles producidas con métodos antiecológicos.

[11.83] Se trata de que no haya más gente sin casa. Esta es una exigencia de la ética egipcia (semita). "Di hospitalidad al peregrino" refiere al arte arquitectónico ecológico; además de comer al hambriento y de beber al sediento también como una exigencia ética; darle un vestido al desnudo implica un arte del tejido y la vestimenta; hacer justicia con la exterioridad del pobre que está a la intemperie; y darle una casa para vivir es un acto de justicia. De pronto, la estética (la casa bella) es al mismo tiempo el cumplimiento de una exigencia ética: dar seguridad a quien está en la intemperie. Esta intemperie es un ámbito de exterioridad transontológica desde la cual el pobre interpela al sistema urbano. De este modo se abre un camino bello y posible para los nuevos arquitectos. Se trata de una refundamentación de la arquitectura urbana de las megalópolis alienantes. Es necesario construir un hábitat humano transmoderno y de esta manera muchas de las casas existentes desaparecerán. Habrá que destruir el cemento armado, fundamento de la necro-arquitectura. La arquitectura de la casa futura debe estar diseñada con cierta vulnerabilidad para que sea fácilmente destructible cuando se quiera hacer algo mejor en su lugar. Construirlas tan pétreas destruye la corteza terrestre y le quita espacialidad al campo para producir agricultura y otros sistemas de alimentación. Si no se atiende esta cuestión continuarán apareciendo nuevas contradicciones ecológicas como las que estamos viviendo en actualmente.

[11.84] Esto nos exige replantearnos la lógica de la arquitectura urbana de las megalópolis existentes. Vivimos apilados en pequeñas casas que llegan a producir claustrofobia al que habita en ellas por no tener espacio suficiente. Tendremos que partir de las costumbres de los pueblos originarios que saben cómo construir hogares con medios del lugar y con una eficiencia que la arquitectura moderna ha pedido. Esto implica la creatividad de una nueva arquitectura.

[11.85] Poco a poco los nómades de las estepas euroasiáticas y sobre todo los de la sabana africana comenzaron a ocupar lugares en montañas hasta pasar el istmo de Suez. Comenzaron invadiendo todo el continente euroasiático, luego el norte del África y mucho tiempo después atravesaron Bering hasta llegar a América. Esta expansión del *homo sapiens* también fue un experimentar la belleza, puesto que este ser humano irá transformando el planeta hasta el último rincón. Es así que apareció la seguridad de la obra de arte de la casa, hace sólo unos 10 mil años, gracias a la racionalización del parasitismo vegetal. Cuando apenas bajaron de los árboles el ser humano era casi vegetarianos, pero ya en tierra de debió comenzar a comer carne animal. Es así que se transformó en cazadores y

pescadores. Estas eran funciones muy eventuales ya que no se tenía la seguridad de encontrar animales, peses o frutos vegetales. Pero una vez que se racionalizó la producción vegetal por la agricultura y la animal por el pastoreo es que surgen las primeras ciudades. De este modo la arquitectura de la casa se transformó en la arquitectura de las primeras ciudades.

[11.86] Se debe crear una arquitectura que la puedan producir aquellos que no tienen casa. En gran parte lo han hecho siempre, sólo que nadie lo ha observado, valorado -y si se quiere- mejorado. Son las casas de adobe. Son casas pueden durar hasta 5 mil años, pero si se le agrega un poco de cemento dura mucho más. Al techo de ramas hay que renovarlo todos los años, pero es posible desarrollar un tipo de tejas con productos locales (por ejemplo, la arcilla cocida) que no deje entrar el agua, que sea fresco en el verano y acogedor en el invierno. Sin embargo, la arquitectura técnica de las facultades universitarias nunca se ha puesto al servicio de la comunidad. Este sería un arte popular y bello. Los arquitectos deberían integrarse a la comunidad creadora de la casa nueva. "Nueva" porque se tomarían elementos de la arquitectura tradicional, pero también aquellos elementos de la arquitectura moderna que no contradigan la racionalidad de la tradición. Debe ser una casa funcional, no moderna sino transmoderna. Necesitamos casas más ecológicas y construidas de un mejor modo que las de cemento armado con hierro, las cuales se van transformando en una capa impenetrable que está matando la corteza terrestre. Cuando la crisis climática sea más fuerte, no sabremos qué hacer con tanto cemento y calles producidas con métodos antiecológicos. Se trata de que no haya más gente sin casa. Esta es una exigencia de la ética egipcia (semita). "Dar de comer al hambriento" refiere al arte culinario ecológico; dar de beber al sediento también es una exigencia ética; darle un vestido al desnudo implica un arte del tejido y la vestimenta; dar hospedaje al peregrino es abrir el hogar al que está en la calle, a la intemperie. Abrirse a la exterioridad del pobre que está a la intemperie y darle una casa para vivir es un acto de justicia. De pronto, la estética (la casa bella) es al mismo tiempo el cumplimiento de una exigencia ética: dar seguridad a quien está en la intemperie. Esta intemperie es el ámbito de exterioridad transontológica desde el cual el pobre interpela al sistema urbano.

[11.87] De este modo se abre un camino bello y posible para los nuevos arquitectos. Se trata de una refundamentación de la arquitectura urbana de las megalópolis alienantes. Es necesario construir un hábitat humano transmoderno y de esta manera muchas de las casas existentes desaparecerán. Habrá que destruir el cemento armado, fundamento de la necro-arquitectura. La arquitectura de la casa futura debe estar diseñada con cierta vulnerabilidad para que sea fácilmente destructible cuando se quiera hacer algo mejor. Construirlas tan pétreas destruye la corteza terrestre y le quita espacialidad al campo para producir agricultura y otros sistemas de alimentación. Si no se atiende esta cuestión continuarán apareciendo nuevas contradicciones ecológicas como las que estamos viviendo en actualmente. Esto nos exige replantearnos la lógica de la arquitectura urbana de las megalópolis existentes. Vivimos apilados en pequeñas casas que llegan a producir claustrofobia al que habita en ellas por no tener espacio suficiente. Tendremos que partir de las costumbres de los pueblos originarios que ya saben cómo construir hogares con medios del lugar y con una eficiencia que la arquitectura moderna ha pedido. Esto implica la creatividad de una nueva arquitectura.

[11.9] *Ejemplos de obras arquitectónicas de elaboración comunitario popular*

[11.91] El rancho, la casa popular, antigua de miles de años, de piedra, adobe, paja o madera edificada en comunidad, con métodos tradicionales (pero funcionales), abiertas las puertas y ventanas hacia el sur en el hemisferio norte y hacia el norte en el hemisferio sur por la posición del sol, eje de la vida y esencia de la arquitectura. Lo mismo puede observarse de las construcciones simbólico religiosas, político o culturales tradicionales, que utilizaban materiales del lugar. Como por ejemplo, al construir un camino poner cemento armado en los lugares de mayor desgaste, y piedras del lugar en las de menor uso.

[11.92] En México tenemos la experiencia de jóvenes arquitectos que al edificar una casa no la proyectan ellos solos, sino que se ponen a disposición de una comunidad, como la de Chiapas entre los zapatistas, y aprenden de ellas. Estas comunidades construyen sus casas desde hace milenios, ya que los mayas eran grandes arquitectos. Sólo entrando en la tradición popular es que se torna posible agregar elementos nuevos que no destruyan la tradición y sean creativos en la manera de habitar la espacialidad. El propio arquitecto se pone como discípulo de la arquitectura popular y desde allí crea una nueva arquitectura.

[11.93] En el desierto de Atacama un arquitecto chileno, René Mansilla, está diseñando obras, que han logrado premios internacionales, construyendo obras arquitectónicas que cuentan con lo que él denomina "códices" arquitectónicos populares. El método que utiliza es el siguiente: le pide a la comunidad que dibujen en una hoja, por ejemplo, para la edificación de un local de uso múltiple que ellos mismos le han pedido que proyecte, el cual códice debe servir para que la asamblea se reúna en dicho edificio de usos múltiples para discutir en asambleas, para celebrar danzas, celebraciones religiosas, ver películas de cine, etcétera. El arquitecto les pregunta cómo lo imaginan y les pide que lo proyecten dibujando todos los detalles en hojas de papel en blanco. Hasta los niños dibujan el futuro espacio. Luego el arquitecto recoge todos los dibujos, algunos muy simples y otros más complejos, y los expone para la discusión, y los observa como si fuesen *códices* desde los cuales poder tomar decisiones arquitectónicas. El arquitecto se juega militantemente con la comunidad, aprende lo que el imaginario popular piensa arquitectónicamente, y luego lo organiza según las exigencias de la arquitectura actual y científica, la cual conoce la resistencia de los materiales y puede mejorar las prácticas tradicionales sin traicionarlas. De este modo, hacer una obra que cuesta económicamente menos porque los materiales son del lugar de la comunidad, que podrán usar en su construcción. Surge así una arquitectura novedosa y bella, aún desde el punto de vista de la arquitectura moderna occidental.

[11.94] Esta es una arquitectura comunitaria de diseño popular que surge desde la exterioridad de la academia y del capital, el cual sólo produce para obtener ganancia (las empresas de construcción). En cambio, la arquitectura popular no se propone aumentar la ganancia sino crear un espacio útil, duradero y bien realizado según las exigencias culturales de la comunidad. Esta es una nueva arquitectura futura. A esto es lo que denominamos la liberación estética y arquitectónica de las culturas del Sur Global. Todas las culturas pueden producir una arquitectura que resista las exigencias de la vida actual sin traicionar la tradición, pero al mismo tiempo siendo nueva, creadora, prístina, bella, transmoderna.

[11.95] Esto es lo que denominamos *tercera constelación*, es decir, el momento creativo de un nuevo tipo de belleza a partir de la creación de un novedoso tipo de obras. En el caso de la arquitectura se trata de una recreación de una nueva espacialidad: la arquitectura del Sur Global descolonizada. Ya no se puede continuar construyendo grandes edificios de cientos de pisos que necesitan una enorme cantidad de energía para mantenerlas. Debemos producir el retorno no una arquitectura que utiliza el clima natural de lugar, sin producir una temperatura artificial que gasta excesiva energía. Es necesario dejar de utilizar energía no renovable, como el petróleo, para producir frío o calor como lo hace la arquitectura del vidrio que necesita generar un clima interior a los edificios de costoso mantenimiento.

TESIS 12
OTRAS ARTES DE LA ESPACIALIDAD VISUAL: LA PINTURA, LA CERÁMICA Y LA ESCULTURA

[12.01] Es necesario ahora construir un nuevo mundo artístico que parta desde la realidad de todos los pueblos de la Tierra, es decir, desde la mayoría de la humanidad, la cual cuenta con una enorme producción artística. Sin embargo, y a pesar de ello, el arte popular es dejado fuera de la evaluación de quienes están en la vanguardia de las modas y la belleza del mundo hegemónico eurocéntrico. ¿Cómo juzgar la belleza de las esculturas en madera negra del mundo africano bantú? ¿Cómo valorizar la pintura y la porcelana china que parece pintar o repetir los mismos motivos siempre iguales con sus imponentes montañas que como enormes acantilado están naciendo de la niebla? ¿Cómo apreciar las exóticas figuras voluptuosas de mujeres ataviadas con vestidos hindúes que se dibujan en los sagrados textos de los Upanishads o en los frisos de las tumbas de los templos mayas del Yucatán?

[12.02] La obra de arte se realiza gracias a ciertas "aperturas" que el ser humano tiene respecto al mundo y la realidad. Estas aperturas se refieren a los distintos modos en que siente emotivamente la realidad y se crean en consecuencia subjetivamente. Esta subjetividad es neuro-cerebral y tiene la capacidad de actualizar una re-construcción *veritativa* del mundo como verdad.La verdad indica a la realidad *de suyo* construida en nuestra cerebralidad neuronal gracias a estas aperturas sensibles. Por ejemplo, nos abrimos a la realidad desde la sensibilidad del tacto,en el sentido de que al tocar las cosas verificamos su textura. También nos abrimos a la realidad gracias a la sensibilidad del oído, es decir, de la audición, y de esta manera podemos constatar el sonido. Nos abrimos a la realidad por el olfato, quizás una de las primeras sensaciones de los vivientes; también a través del gusto, es decir, de las papilas gustativas. De manera privilegiada nos abrimos a la realidad por medio de la vista, los ojos siendo esta apertura la que nos permite desplegar el mundo visual. Es en este mundo donde situaremos áreas de obras de artes entre las que se encuentran la pintura, la cerámica, la escultura, la fotografía.

[12.1] *El área estética de la pintura*

[12.11] La pintura supone la *espacialidad* ontológica de la cual ya hemos hablado en el §§ 11.1 y siguientes, de manera que nos repetiremos. La pintura es un arte visual muy central, juega con el espacio en la cercanía y la lejanía del mundo, con la forma y el color que se manifiesta en él. Toma como objeto de su arte al ser humano, en especial su rostro, los animales, vegetales, paisajes naturales: todo lo que aparece como fenómeno en el mundo. Pero lo interesa objetivar lo que aparece a la subjetividad misteriosa del artista, que trasfiere a la realidad a un horizonte de trascendencia donde reina la metáfora, el símbolo, la sugerencia del doble sentido.

[12.12] La pintura cuenta, como hemos dicho con el dibujo y el color, la luz y la sombra, es

decir, tiene un modo de imitar objetivamente la forma de la *cosa real* en un lienzo o superficie de dos dimensiones. En cambio, la imagen de la escultura va cambiando ante el espectador su figura según se la captemos de diferentes ángulos y modos por la modificación de los perfiles que son indeterminados, ya que en la medida en que la observamos desde otro ángulo cobra una nueva fisonomía. De allí su gran riqueza hermenéutica. Si vemos, por ejemplo, el *David* de Miguel Ángel ubicado en Florencia tendremos una perspectiva distinta según la ubicación espacial y el horizonte en el transcurso del día desde el cual la sitúe el espectador, el intérprete. La pintura, en cambio, determina espacialmente al observador, pues prima la visión que tuvo el pintor al objetivar la obra.

[12.13] Cuando Van Gogh pintó aquellos suecos de campesinos llenos de barro, no los objetivó porquefueran objetos de importancia muy especiales, sino porque captó la belleza estética en una escena popular. A través de esa pintura se hace presente todo el mundo holandés, en su profundidad, en su estar en medio del agua del delta del río Rin, y por ello los campesinos tienen calzado tan cubiertos de barro y son de madera. La pintura tiene la capacidad de representar todo un mundo, afirma Heidegger en *Holzwege*, algo que es mucho más difícil de sugerir u objetivar mediante la escultura.

[12.13] La representación pictórica supone la espacialidad, y puede representar en la perspectiva las tres dimensiones, pero tiene como propia dos solas dimensiones, que aunque es una limitación suple creando un mundo ampliado gracias al dibujo, al color y a la perspectiva. Pero no puede crear la interioridad como la arquitectura, sino que más bien cumple una función de embellecimiento, adorno, propia con respecto a las obras del arte arquitectónicas. Aunque tiene solo dos dimensiones (que como he dicho con la perspectiva puede metafóricamente representar tres dimensiones) es un artefacto espacial, como abertura visual a la realidad exterior de la corporalidad del artista, pudiendo presentar una imagen o representación sin movimiento (es decir, estáticamente), contando con recursos limitados que el espectador debe suplir en su actualización cerebral, neuronal. Es decir, si se pinta como fondo un paisaje en tanto contexto de una representación de un retrato (por ejemplo, en la Gioconda de Leonardo da Vinci) el observador en el Museo del Louvre debe terminar de imaginar lo que ha sido sugerido por lo pintado, pero cortado por las dimensiones limitadas del cuadro. Al no tener una sustantividad con interioridad (como la habitación en la arquitectura) su función es completar la interioridad arquitectónica o la fisonomía exterior de un edificio, como en el caso de un friso en el frente de un templo[231] esculpido por Fidias en Atenas o un fresco interior como en la capilla Sixtina de Miguel Ángel en Roma, o en los pasillos subterráneos del templo del pueblo tlaxcalteca de Tlaxcala pintándose un friso con los mitos milenarios del pueblo, que es contemplado por el espectador que completa con su imaginación lo no pintado. Por ello, en principio, el cuadro o la pintura se expone *sobre una pared* de un templo o de una casa embelleciéndola con los colores, figuras, representaciones, referencia a eventos externos, siendo como ventanas hacia lo exterior que cumplen ciertos momentos de la vida del espectador o propietario. Como indica Heidegger un pequeño cuadro puede *abrir ontológicamente* un mundo por la representación (la *Vorstellung*) del *aparecer fenoménico* de cosas o eventos

[231] El friso esculpido externamente en el frontispicio es un dibujo que aun puede ser pintados. Está entre el cuadro o pintura y la escultura.

de un mundo bucólico vegetal o urbano, que dan mayor luz, color, sugerencia, belleza a entes recordados o metáforas amadas por el que habita ese espacio interior gozosamente, porque embellecido.

[12.14] La pintura es una obra que aparece como un *fenómeno* en el mundo de la interioridad arquitectónica en cuya sustancialidad el viviente capta lo pintado como un modo de poder afirmar un aspecto de lo percibido en la profundidad de la propia cultura, porque es una representación visual de algo del mundo mostrando aspectos, partes que le abren posibilidades mundanas inesperadas de la vida como una ventana a la realidad. A través de medios muy limitados (el dibujo y el color) expresa la proporcionalidad y la perspectiva de la objetivación de la subjetividad del observador (siendo el punto de mira del pintor el "punto invisible cero" en la representación, el lugar del ojo que orienta la creación de la obra) en el abrirse ontológico al mundo, al hogar o al *adentro* íntimo arquitectónico, siempre simultáneamente un *adentro* social, político, comunitario.

[12.15] La pintura tiene dos elementos esenciales constitutivos como ya hemos enunciado: el dibujo y el color. El primero, se refiere a la realidad misma de la cosa real o del objeto simbólico; el segundo, llama fenomenológicamente la atención, y que nos recuerda del primerísimo encuentro del insecto ante la facilidad hermenéutica de descubrir el alimento, el polen, por el color de la flor hace ya 400 millones de años. La composición de un cuadro puede ser realista por su dibujo, o abstracto por la importancia dada al color. Por lo general se combinan. La pintura sin referencia a la realidad por el contorno del dibujo bosqueja la belleza del contraste y la armonía con el color en abstracto de una cosa posible o real puede ser igualmente arte.

[12.16] La pintura juega una función mutuamente constituyente, de muchos tipos (meramente estético, o simbólicamente protectora) en la interioridad acogedora arquitectónica, función que debieron cumplir aun las manos estampadas en las cuevas del paleolítico cierto dibujos en cuevas rupestres como las de Chauvet en Francia, con más de 32 mil años de antigüedad, o las de Altamira, que tienen unos 20 mil años. De todas manera dichas manos o animales de caza expresados son la objetivación de una subjetividad que asegura la vida de sus creadores, cumpliendo con la esencia de la pintura: manos o búfalos objetivamente juzgados *bellos* por manifestar en su sustancialidad una representación que es captada gozosamente, que *gusta*, da ánimo y valentía, en el ejemplo dado, a la subjetividad del cazador por asegurar la reproducción de su vida.[232]

[12.17] Sabemos que en las paredes de algunas cavernas paleolíticas, como hemos dicho, quedaron objetivadas hace miles de años con dibujos de animales de la época, bisontes después desaparecidos. ¿Qué significado podría tener para aquellos seres humanos representar la realidad sobre una superficie plana? Hay muchas teorías. Una de ellas sostiene que pintaban el animal para exorcizarlo y así poder dominarlo. Invocaban quizá a sus seres divinos para fortalecer la actitud de los cazadores ante la fiereza de aquellos animales a los que debían dominar para alimentarse. Es decir, exorcizaban el peligro de

[232] Según una interpretación la más usual y racionalmente probable, específicamente cuando van dibujada a animales como el bisonte.

muerte a través de un culto a la vida, el cual dotaba al cazador de una voluntad de vida lo suficientemente poderosa como para animarlo a salir a cazar. Esta es una de las funciones más primitivas del arte: dar potencia a la vida. Así el ser humano tuvo que representar la realidad para recordar aquello que reproduce y afirma su vida, superando de este modo el olvido del instante pasado. En este sentido, la cultura se ha transformado en un instrumento de fortalecimiento de la subjetividad humana al animarnos a afrontar el peligro de muerte al que se enfrenta constantemente.

[12.18] Todo esto lo encontramos en el Egipto con sus frisos dentro de todas las pirámides, explicando en un relato mitopoiético los tradicionales relatos de los muertos después de la muerte. El mito de Osiris es el más repetido, en el que el resto existente del muerto debe ser juzgado y resucitado, en el mito más consistente del antiguo Mediterráneo, expresión también de los pueblo bantúes del África central. Muchas veces pintados de color rojo o esculpido en frisos labrados en las piedras de las paredes de las cuevas laberintos de las tumbas de faraones, de dioses o de importantes personajes del Estado. Moviéndonos hacia el este encontramos la pintura de la Mesopotamia y la Persia aqueménide, donde se pinta fastuosamente con el ladrillo vidriado, en las puertas de Persépolis los toros alados (Azi, el dragón) o en Susa (los arcos en ladrillo esmaltado en las puertas de las ciudades) frisos majestuosos, destruidos en gran parte por la ocupación de Alejandro Magno en el 300 a.C., el cual efectuó, en recuerdo de haber vencido a los Persas, una impresionante representación en Samotracia que es una bajo relieve con motivos escultóricos que pueden ser considerados a la manera de un gran dibujo de la batalla.

[12.19] La India con sus petroglifos en Blimbeika (hace unos 5500 a.C), que posteriormente serán pinturas bajo relieve en templos en cuevas excavadas en pura piedra con motivos budistas, jamistas o hindúes. Hubo igualmente pintura en pequeñas miniaturas populares. En la China la pintura igualmente ya aparece en el 5000 a.C. En China las primeras pinturas más desarrollada por medio de muy diferente pinceles se efectuaron sobre papel de arroz y en tinta negra (tradicional en China hasta el siglo XXI) o en la cerámica pintada (en la cultura Dawenkou en el río Huanghe). La pintura en sentido estricto es primeramente paisajista, no necesariamente realista, juega sobre con el vacío en la hoja del papel antes de todo dibujos, con las montañas, el agua, la bruma, el misterio de la naturaleza agreste y posteriormente insertando textos taoístas, de Lao Tse, de la *Analecta* de Confucio. La caligrafía por su parte se transforma en arte. En la dinastía Wei y Jin podemos nombrar los artistas Gu Kaizhi budista con textos de Lao Tse, entre paisajes, arroyos, montañas y niebla. En la dinastía Ming (1368-1644) un Zhengming (1470-1559) pintará citando numerosos textos filosóficos. La crisis se produce en el siglo XIX cuando comienza la confrontación con el arte moderno europeo.

[12.2] *La pintura hegemónica moderna europea*

[12.21] Ha habido épocas en las la pintura ha cobrado central importancia en referencia a todas las artes. Como en el Renacimiento italiano en donde cobró una centralidad deslumbrante, lo mismo que las obras arquitectónicas bizantinas que usaban como colores piezas de cerámica o vidriados para resistir los fenómenos de la intemperie (lluvias, calores tórridos en verano, sequías, etcétera) continuado en el arte islámico cordobés, posteriormente generalizado por el arte islámico hasta Filipinas.

[12.22] Sus instrumentos para realizar las obras pueden ser pinceles (en la China de muy variados tamaños, muy finos para la caligrafía, constituyendo todo un arte el mismo preparado de estos instrumentos, o en la producción de los arabescos con la expresión abstracta de las letras del *Corán* islámico), espátulas, plomo entre vidrios de diverso colores (en los vitrales), punzones, etcétera. Se pintan seres de relatos sagrados, paisajes, fuerzas naturales tormentosas o pacíficas, animales, vegetales, flores, frutas, acontecimientos míticos o históricos, personajes humanos, retratos de héroes, o de personajes sociales reales, etcétera. Tiene la pintura la más extensa cantidad de referencias semánticas a una variadísima cantidad de temas.

[12.23] La pintura helenística, romana, y bizantina, como antecedente del gótico medieval todo lo cual es bien conocido en las historias del arte eurocéntricas. En efecto, en el revolucionario arte arquitectónico gótico se usó frecuentemente la pintura sobre las paredes abundantes de las iglesias y monasterios góticos, complementado con el dibujo de los vitrales pintados con plomo y vidrios de colores que con el sol iluminaban los templos en su interior con espléndidos rayos de colores que el sol reflejaba entre las esbeltas naves góticas por sus alargadas ventanas. Estas pinturas, con la influencia de la pintura bizantina (traídos por la pintores bizantinos al mundo latino, como El Greco, exilados pintores de Bizancio, ciudad que durante 1000 años fue un muro para los árabes, conquistada por el Imperio otomano solo en 1453), más la riqueza de la reciente invadida América (en 1492 con sus minas de plata y oro) producirán un momento culminante de la pintura en el llamado Renacimiento italiano. En la Edad Media se desarrolla la pintura románica en las regiones del decadente Imperio romano latino y germánico occidental, y griego bizantino en su región oriental, con su pintura de alargados cuerpos (asemejando una corporalidad espiritual) que continuaba al arte griego en sus etapa final, como bisagra con la pintura islámica, no afecta, por su prohibición y temor ante la idolatría iconoclasta, a pintar el cuerpos del ser humano o animales, eligiendo el arte abstracto del arabesco, es decir, de composiciones formales coloreadas y con formas muy bellas de textos coránicos deformados caligráfica y artísticamente concebidos, cobrando fisonomías abstractas de muy rebuscadas formas y expresiones.

[12.24] Recordemos que Hegel ha hecho una lenta descripción y representación de la historia de la pintura hasta llegar al Romanticismo, que era considerado el arte cristiano desde su origen, pero principalmente desde los holandeses, desde el arte romántico al barroco. Los holandeses fueron los primeros burgueses que ejercieron el poder en Europa, pues hasta 1610 habían sido una colonia de España.[6] Es en este contexto de la historia mundial que se configura el sistema-mundo, pues hasta entonces sólo había un imperio-mundo: el de España de Carlos V y Felipe II en la denominación de Wallerstein. Desde mediados del siglo XVII Ámsterdam ha sido una ciudad gobernada por autoridades que responden a la burguesía. Fue desde allí que Descartes pensó y escribió *El discurso del método* (1635). Las pinturas comenzaron a retratar a ascéticos laicos financistas con sombreros y vestidos negros y camisas blancas, dejando de lado a los nobles, sacerdotes u obispos. Este tipo de pintura, para Hegel, logra expresar la singularidad espiritual de una manera nueva, la cual no había existido ni siquiera en el Renacimiento. Fue así que surgió la gran pintura barroca como la de Rembrandt y la de otros grandes pintores tan admirados por Hegel, quien no dudó en concebirlos como la

culminación dela pintura mundial. En este sentido, Hegel valora más la pintura holandesa que el propio Renacimiento. Botticelli y Miguel Ángel se encontraban a la base del proceso, sin embargo, para Hegel todavía eran pintores de un Estado pontificio, mientras que los pintores modernos representaban a la burguesía urbana en el poder.

[12.25] Por su parte en las iglesias medievales los vitrales se producían con vidrios de diversos colores ensamblados con plomo, que instalados en los ventanales entre las esbeltas columnas daban al ambiente interior del espacio sagrado una esplendor cromático deslumbrante. Jugaban con la luz del sol los vitrales y generaban así un ambiente interno bello, silencioso, que invitaba a la meditación. En las pocas paredes de los templos permitían se plasmaban representaciones pictóricas que al pueblo les servían para conocer su historia, su religión y su cultura. Esto es algo que ha acontecido en todas las culturas de la tierra. En Egipto, siglos antes, también se relataban los acontecimientos importantes del pueblo en frisos sobre las pirámides, o en los bajo relieves al interior de las pirámides y en otro tipo de lugares públicos. Además los egipcios tenían códices pintados sobre la corteza de los papiros, una especie de papel fabricado a partir de la corteza de vegetal que tanto crecía en el Nilo, análogo al modo en que lo fabricaban los mexicas, pero estos con la corteza del mecate. Estos son antecedentes del papel o el lienzo. El papel será descubierto por los chinos muchos siglos antes que los europeos, al igual que la imprenta antes que Gutenberg. En este sentido, la civilización china se anticipó en siglos a Europa a la práctica de la pintura objetivada en papel y reproducida con la imprenta.

[12.26] Otro modo de representación pictórica es el arabesco. El arte islámico en el tiempo de la Edad Media europea produjo el arabesco que está concebido a partir del alfabeto árabe, el cual es de gran belleza y en sus formas pueden representar una especie de pintura sin ser por ello mimética o realista representacional. Los árabes se oponen a la objetivación de figuras para no caer en la idolatría de las imágenes totémicas vegetales o animales, por lo tanto, lo único que está permitido era pintar por medio de una representación abstracta que usa las letras del alfabeto como forma de pintura.

[12.27] Es por demás conocido el devenir de la pintura en la Europa hegemónica globalmente durante la modernidad. Al gótico le sucede como etapa posterior el Renacimiento, donde brillan un sin número de espléndidos artistas, entre los que no podemos dejar de nombrar Miguel Ángel Buenarroti (1475-1564) que mostró todo su genio en la bóveda de la Sixtina (1532-1541), pero fue preferentemente escultor en el David de Florencia, y arquitecto en San Pedro de Roma, que expresa el comienzo del barroco fecundo en millares de obras y cientos de grandes pintores, entre los cuales desearía remarcar a Johannes Vermeer (1632-1675) con su cuadro *La joven de la perla* (1664-1667), o a un Rembrandt (1606- 1667), o un Francisco Goya (1764-1828) donde se manifiesta el pueblo español invadido por los franceses, con la luz y sombra usadas espléndidamente, incluyendo la crítica política en *El coloso* (1808-1812), donde se muestra el pueblo levantado en armas en una estrategia defensiva contra un enemigo que expulsarán con una inteligencia popular alabada por el estratega militar clásico Carl von Clausewitz sin la presencia de la cobardía de la monarquía borbónica. El expresionismo de un Claude Manet (1840-1926) con el estanque de nenúfares, a las que habría que agregar las obras de un R. A. Renoir y F. Degas.

[12.28] No debemos olvidar el cubismo de Braque o Pablo Picazzo con el *Guernica* (1937) que critica la práctica nazi de los bombardeos preparatorios bajo el comando de Francisco Franco presagiando la Segunda Guerra llamada mundial (en verdad solo europea y japonesa). El surrealismo de Salvador Dalí con el Cristo pintado magníficamente en una perspectiva desde arriba, o por el inesperado huevo frito chorreando sobre un reloj de pie, donde transforma la vulgaridad de un hecho cotidiano en una obra magnífica de arte. Nos interesa sobremanera el costumbrismo de Peter Brueghel *el viejo* en sus *Bodas campesina*, donde revela la cotidianidad popular, y tantas otra pinturas, cuando manifiesta el pintor temas de una Estética de la Liberación europea, y muestra al mundo del pueblo de los pobres, incultos para las élites, describiendo a los oprimidos o excluidos en la Europa imperial y capitalista misma.

[12.3] *Algo sobre la pintura latinoamericana*

[12.31] No nos detendremos en las tan conocidas expresiones de la pintura moderna europea, ni especialmente en el cubismo, el surrealismo, ni en la pintura criolla colonial latinoamericana, sino que anotaremos algunas líneas en el siglo XX principalmente. La pintura de los ignorados y excluidos latinoamericanos de los pueblos originarios en el continente latinoamericano expresa sus diseños, pinturas, no tanto en lienzos sino articuladamente en los vestidos de las mujeres, y en su alfarería. Hoy menos en sus obras escultóricas, como lo hicieran los toltecas, nahuas, mayas o incas.

[12.32] Recordando que los grandes templos mesoamericanos (mayas o azteca) se pintaban de colores sus paredes y se manifestaban como pinturas al aire libre. Sin embargo, en la larga historia de tres siglos de arte colonial mestizo latinoamericano no hubo obra que superara al magnífico templo barroco Jesuítico de Quito, quizá la obra cumbre de su estilo en el horizonte mundial, incluyendo España y Roma.

[12.31] Escuelas de pintores las hubo en Lima, Quito y México con maestros venidos en su mayoría de España o Portugal. Las Reducciones jesuitas del Paraguay, entre otras artes (en especial la arquitectura y el canto en coro en varias voces y de bellísima tonalidades propia de los pueblo Tupi guaraní) pintaron cuadros para sus espléndidos templos. En El Plata los jesuitas Andrés Bianchi (1677-1740) o Florian Paucke (1719-1789) pueden nombrarse por sus obras. En el Brasil el barroco de Agustín de Jesús en Rio de Janeiro, o Bernardo da Silva en el Maranhao se los conoce por sus obras. Pero especialmente en Ouro Preto de Minas Gerais es toda ella la obra de arte del barroco minero mestizo, creado en los siglos XVII y XVIII, debiendo nombrar la figura central del Alejandrinho (1730-1814), genial pintor, escultor y arquitecto popular. En la Gran Colombia Gregorio Vásquez de Arce fue pintor y maestro de pintura.

[12.32] En el siglo XX la pintura latinoamericana por primera vez se manifiesta extra muros con figuras de renombre mundial. Como, por ejemplo, el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (1919-1999), que domina el cuerpo mestizo, los rostros y las manos con caracterizaciones espléndidas donde despliega formas inesperadas y sumamente expresivas con colores y dibujos con contrastantes alejados de todo realismo, de toda ingenuidad en los que resaltan una gran belleza.

[11.33] Pero es la escuela mexicana del muralismo, alejando la pintura de los cuadros de lienzo, y tomando como superficie expresiva del dibujo escenas cotidianas que frecuentemente se ocupan del dolor del pueblo expresado en las grandes superficies arquitectónica, donde la pintura abandona la expresión privada para ser gustada por el espectador individual, situándose ante el pueblo en general adquiriendo una función histórico colectiva educativa de primer orden. Es la escuela mexicana del muralismo, que habiendo culminando la Revolución campesina de 1910, pasó a una tercera transformación, después de la primera como movimiento de la Independencia colonial de España y Portugal, y la segunda de la organización liberal de la República juareciana, como expresión de la transformación de la Revolución campesina. El fundador debe ser considerado Diego Rivera (1886-1957), que adhirió primero al cubismo en su estadía en París, guardado siempre un estilo que se liga a esa tradición injertándola en la captación de la cultura de los pueblos originarios de México (como los nahuas y los mayas). Las figuras humanas guardarán en sus rostros, pies (como la vendedora de calas arrodillada y dando la espalda), manos, adquiriendo siempre una forma cubista de sus cuerpos estilizadas con fisonomías abstractas, de figuras geométrica, de cubos, esferas, pirámides, etcétera. Campesinos con sus grandes sombreros enormes y redondos, geométricamente simplificados o sus pantalones blancos cilíndricos. Su obra maestra, como una Sixtina de Miguel Ángel, será la historia monumental de México, que ocupa los muros de la célebre escalera central del Palacio Virreinal de México, hoy del Presidente de la República, y que representa desde los primeros habitantes indígenas hasta el Reino futuro de la Libertad bosquejado por Karl Marx, todo lo cual queda magistralmente objetivado en el mural. La historia recorre una senda de derecha a izquierda, siendo pintada (1939-1940) y encargada por la herencia del gobierno progresista, popular y nacionalista de Lázaro Cárdenas.

[12.34] Junto a Rivera se encuentra un grupo de muralistas como David Alfaro Siqueiros, con obras de un dramatismo y un uso de colores y la perspectiva inimitables, superiores en estas característica a la obras de Rivera; de un Juan O´Gorman que se expresó en una obra monumental de la biblioteca de la Universidad Autónoma Nacional de México con una temática cosmológica, científica y matemática insigne. Clemente Orosco tiene obras memorables en sendos temas mexicanos, reveladores del dolor humano y femenino. Debemos agregar la gran pintora feminista Frida Kahlo, compañera de Rivera como figura feminista surrealista que ha ganado un lugar propio que a veces supera a su compañero Diego Rivera. En último lugar debemos citar al recientemente fallecido Francisco Toledo (1940-2019) de Oaxaca, tierra de grandes artistas, quizá por su origen zapoteco, ejemplo en muchas áreas de la estética, en la pintura, en la escultura, en la arquitectura, en el arte popular de los más variados tipos y en campos inéditos de la estética tradicional. Todo lo que caía en sus manos se transformaba en obra de arte.

[12.4] *Hay distintas maneras de pintar*

12.41] Hablar de pintura es referirse a expresiones artísticas muy variadas. Por los materiales en los que se expresa la pintura tenemos óleos, acuarelas, témpera, acrílicos, pastel, cera, tinta, frescos en paredes (como en las obras romanas de Pompeya o Herculano, o en las pirámides de Teotihuacán o Tenochtitlan en México) o grafitis urbanos en la actualidad, aun bajo relieves en piedra, etcétera. Usan las pinturas para expresar sus temas en hojas de papel, lienzo, muros, madera, metales, etcétera.

[12.42] Refiriéndonos a nuestra América encontraríamos desde antiguo el arte pictórico mesoamericano (maya y azteca entre otros) y quechua en el Incario peruano. Hubo pintura rupestre en todas las culturas urbanas neolíticas americanas. En las altas culturas urbanas los pueblo originarios se habían expresado en cubrir muchas paredes de pirámides (a veces como bajo relieves o esculturas), de túneles sagrados subterráneos, y en sus conjuntos sagrados relatando sus mitos centrales para aprendizaje de las enseñanzas necesarias que se impartían a las nuevas generaciones en el Calmecac (escuela de sabios). Por lo general el color de las imágenes dibujadas eran cubiertas con el llamado "rojo mexicano" que cubrían los muros de piedra u otros materiales que revocaban las terminaciones de las obras que servían de superficies aplanadas en las que se dibujaban los relatos míticos con narrativas de ultratumba con las que se cubrían. Así los túneles subterráneos de la gran pirámide de Tlaxcala iba adornado con tales pinturas (y en los restantes 14 mil conjuntos ceremoniales existentes descubiertos en México originario anteriores a la invasión española). Hay numerosos ejemplos de estas pinturas en la América originaria, desde los Esquimales en Alaska hasta los indígenas Mapuches en el sur de América del Sur.

[12.43] En el México de principios del siglo XX no se intentó presentar miméticamente la realidad, sino que ese vivió una época gloriosa de reinterpretación de la historia en los murales. No se trata de representar la realidad "imitándola", sino representándola metafórica o imaginariamente, es decir, a partir de las pautas del mundo cultural del pueblo. Esto no sólo puede ser proyectado en una pintura, sino más bien en murales monumentales. Miguel Ángel, por ejemplo, pintó un cuerpo musculoso de Adán semejante a los mineros que trabajaban en las vetas de mármol de Carrara y no delgadas figuras bizantinas como el Greco: La masculinidad desnuda de Miguel Ángel escandalizaba a las cortes eclesiásticas romanas. Debía pintar varios metros cuadrados en pocos días, lo que implicaba una enorme fuerza física y espiritual, porque debía estar acostado sobre andamios para poder trabajar con yeso fresco, debajo pero cerca del techo. Una vez que el yeso y la pintura se secaban, se adherían conformando una masa coloreada que constituía unitariamente la escena pintada. Este tipo de arte también produce una obra con sentido público y pedagógico, pues representa hechos y acontecimientos históricos o simbólicos muy importantes para la comunidad. En este sentido, el arte contextualiza la vida cotidiana del pueblo y mostraba una dimensión de la belleza histórica de vanguardia moral, que a veces pasaba por ser corrupción de las costumbres tradicionales. El artista revoluciona el mundo cotidiano dominador

[12.44] Por ello el mural no sólo era un tipo de pintura religiosa o secular, sino que también era pedagógica, histórica y revolucionaria. Este es un aspecto fundamental del muralismo: serun arte crítico social. Este arte irrumpe en la escena mostrando un contenido popular, y en el caso mexicano, anti-eurocéntrico. Los grandes muralistas mexicanos de principio de siglo XX competían entre ellos en la carrera por lograr una mayor espectacularidad crítica. De allí que eran obras de arte magníficas, como las de José Clemente Orozco y las de tantos otros artistas de la época. Un ejemplo de innovación es el mural de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el cual está construido con mosaicos a la manera del muralismo bizantino. Inmensa obra que llama poderosamente la atención (a los que cotidianamente usamos esa biblioteca universitaria y al público en general).

[12.45] Otra forma de pintar es el grabado. Éste nos permite imaginar realidades mucho más alejadas de la cotidianidad. En la escuela de Bellas Artes tuve como maestro a Víctor Delhez, profesor de grabado en Bélgica, Estados Unidos y Mendoza (Argentina). Era un profesor que había grabado (con muy depurada técnica) alucinantes escenas bellísimas pasajes del *Apocalipsis* de San Juan, lo que nos daba un ejemplo de capacidad exuberante de enorme fantasía

[12.46] En la actualidad el arte popular es cada día más claro y expresa la voluntad de vida de los pueblos. Por ejemplo, los *latinos* en Estados Unidos toman muros públicos, paredes abandonadas, puentes u otros espacio para pintan murales *a lo* Rivera. Que posteriormente se generalizan entre la juventud de todo el mundo, y se denomina el grafiti, el cual ha llegado a un gran nivel de sofisticación y se ha convertido en un elemento constitutivo de la estética popular urbana. Existen verdaderas escuelas de grafiti. Algunos de estos grafitis expresan la individualidad, es decir, la subjetividad del individuo moderno, pues están quienes pintan sus nombres con letras más o menos bellas con la intención de objetivar su personalidad en el mural, a la manera de un nuevo arabesco.

[12.5] *Una experiencia contemporánea*

[12.51] Entre los Zapatistas de Chiapas encontramos un ejemplo de pintura popular creativo bajo la modalidad del fresco pintados en paredes de las casas de su propio pueblo. Habían pensado los militantes zapatistas invitar a artistas pintores para pintar en las paredes de los pueblos para dar ejemplos pedagógicos de los eventos del movimiento que deseaban enseñar a los niños zapatistas y a los que los visitaban. Llegaron voluntariosos y solidarios un grupo de pintores urbanos especialmente invitados para pintar frescos sobre las fachadas de las casas, y comenzaron a planear sus futuras obras. Pero viendo los mayas los primeros bocetos de las futuras obras surgieron algunas dudas entre los indígenas. Se preguntaban ¿cómo vamos a explicar a los niños y a los visitantes estas obras que ni nosotros las entendemos? Así fueron naciendo objeciones a los proyectos de los pintores urbanos. Los que decidieron al final formar grupos de indígenas y comenzar ha organizarlos a fin de enseñarles a pintar. Pasaron los días y comenzaron a expresar los indígenas sus ideas. Y poco a poco iniciaron a pintar los temas que iban descubriendo. La expresión pintada era naif, pero no por ello menos auténtica pintura, como la que Ernesto Cardenal promovió masivamente en medio del pueblo de Nicaragua cuando era Ministro nacional de la Cultura. Era pintura popular a la altura de la comprensión de campesinos que emprendían un proceso revolucionario. Pero sobre todo lo esencial que no eran simplemente espectadores y actor de pintura popular, ejemplar. Era auténtica Estética de la Liberación, que se expresaba desde la *hiperpotencia* estética del pueblo mismo.

[12.6] *La cerámica y la porcelana*

[12.61] La cerámica, proto-escultura, pero más universal, antigua y útil que la escultura, debió ser descubierta poco después del fuego, porque éste endurecía el terreno de arcilla en donde se intentaba instalar el hogar, lo que siendo impermeable debió dar idea de crear utensilios para transportar los líquidos. Además la cerámica parte de la arcilla húmeda y

fácilmente maleable, por lo que es más simple dotarla de forma que la escultura, que trabaja sobre materiales secos y duros. La plasticidad de la arcilla mojada era un material adecuado para cumplir las funciones que se le asignaban. Los objetos sagrados efectuados en la cultura zapoteca o maya son de gran complejidad y belleza. En África el arte bantú prefirió y se especializó en cambio en la escultura de madera negra, verdaderas obras de arte especialmente en sus barcos para navegar los ríos en escuadra guerreras que se usaban en los enfrentamientos entre etnias o tribus.

[12.62] La cerámica (en griego *keramiké*) significa arcilla cocida. En efecto, era el fruto de una labor que moldeada a manos, poniendo el dedo pulgar al centro de la masa de arcilla, y que se cocía en un horno semejante a que se usaba en la cocina. El ser humano debió descubrir muy pronto que la arcilla junto al hogar, al fuego, cobraba una consistencia de dureza impermeable a los líquidos. Su cualidad funcionalidad era entonces de poder transportar los líquidos al hogar, ya que dándole una forma cóncava de una vasijas (más pequeñas o más grandes) permitían que el agua, absolutamente necesaria para la vida humanas (y por ello los primeros asentamientos humanos debían estar cercanos a ríos, arroyos, o canales, y más adelante acueductos que en el Imperio Inca llegaron a tener 400 kilómetros, cuidados por la comunidades), podía llevar el agua hasta el hogar para el uso de las necesidades cotidianas. Además de dicha funciones los objetos de cerámica cumplían funciones decorativas, sagradas representando dioses, políticas, u otras.

[12.63] La técnica de la cerámica exigía hornos de baja temperatura, que existió en todas las culturas de los cuatro continentes, iniciadas en el Paleolítico junto al fuego, ya presente posiblemente en los tipos humanos previos al *homo sapiens* hace unos 700 mil años al menos. Pero dicha obras fueron adquiriendo formas bellas y cada vez más complejas, guardando una semejanza en cada cultura.

[12.64] La *porcelana china* dio un paso delante de significación histórico civilizatorio fundamental. La porcelana surge de una nueva técnica específica, por hornos de 1500 grados de calor, productos que al mismo tiempo eran comercializados por China primero para los países vecinos, pero después creando un creando mundial llegando rápidamente a la India, y más adelante al África oriental y Europa, y en el siglo XVI siguiendo la ruta Manila se llegaba a Acapulco creando un mercado mundial (que en pleno siglo XX fue descrito por el hallazgo de un barco que naufragó en la época colonial procedente de Manila hacia México, con porcelana china, sables de acero, y especias para el arte culinario en sus). Yo mismo he observado en un pequeño museo de Mombasa (Kenia) la existencia de porcelana, junto a objetos tales como relojes mecánicos y sables de acero de origen también chinos muy antiguos. Así se inauguraba una conexión comercial por los Océanos Índico y Pacífico, dominado por los portugueses y españoles, pero con mercancías y obras de arte china, anticipándose por 150 años antes que Europa, creando una ruta oceánica, siendo paralela por el mar, logrando lo que la ruta de la seda conseguía por las caravanas de los desiertos al oeste de China hacia Samarcanda.

[12.65] Desde la dinastía Han (202-220 a.C) había obras de arte en terracota y primeras obras de porcelana, en forma de ofrendas funerarias y animales. Con los Tres Reino, Jin y el resto (220-218) la porcelana muestra candelabros y lámparas suntuosas; con los Tang (618-906) jugadores de polo y damas de las diversas dinastías de gran belleza en su

vestimenta; entre los Son (960-1368) comenzaron la porcelana azul que llega a su apogeo con los Ming (1368-1644), siguiendo hasta el fin del Impero en 1912 con la dinastía de los Tang. La porcelana china será imitada en Limoges en Francia en el siglo XVIII (en 1797) con mil 500 años de atraso. Todo dependía de hornos chinos que llegaban a 1500 grados de calor, que como el papel, el acero y la imprenta fueron inventos que anticiparon a Europa. El *milagro* chino actual es simplemente el despertar de dos siglos de crisis internas y externas, y el no haberse dedicado al avance de la industria de las armas y de las telas de algodón para los pobres del mundo, ya que la porcelana y la seda eran productos para una minoría. La seda era un artes que utilizaba a unos 6 millones de obreros (entre los campesinos que cultivaban las moreras, cosechaban los capullos de los gusanos e hilaban los finos materiales para permitir tejer las telas de seda) para producir como artefactos y mercancías destinados para las oligarquías dominantes del mundo, aún de la América Latina colonial, y no para los pobres de todas la civilizaciones.

[12.7] *La objetivación representada de la corporalidad escultórica. La destrucción de las estatuas de los dominadores.*

[12.71] La escultura se desarrolla desde una espacialidad ontológica, ya que este tipo de obra artística cobra su forma al interior del campo estético visual. Al observar una escultura se verifica que posee una fisonomía volumétrica; es como la objetivación de un cuerpo humano producido con cierto tipo de material.[3] Crea una escultura artística supone una enorme dificultad. Piénsese, por ejemplo, el esculpir un dedo o una mano de mármol, lo cual implica una capacidad artística prodigiosa. Si somos imprecisos podemos quebrar el mármol, perder un dedo y de esta manera la obra de arte deja de ser un monolito. Miguel Ángel, alguien que provenía de una familia minera del mármol de Carrara, lograba hacer obras sumamente prodigiosas como monolitos. Se podría decir que era alguien que nació en medio del mármol, pues desde niño se la pasaba labrándolo y por ello sabía cómo reaccionaba, dónde golpearlo para que se quebrara y dónde hay que golpear para que no fuera destruido el bloque de piedra. En un trozo de mármol ya presagiaba la escultura futura. De allí que su técnica era la de quebrar o separar el mármol que debía quedar fuera de la escultura proyectada. La imagen interior que subjetivamente tenía de la estatua futura se encontraba ya presagiada en la materia del mármol, de tal modo que Miguel Ángel podía anticipar subjetivamente la obra escultórica.

[12.72] La escultura estaba transida de temporalidad; pero temporalidad historificada. ¿Por qué, para qué se crean, por ejemplo, las estatuas? ¿Por qué antes se les concedía tanta importancia? Las estatuas representaban hechos y acontecimientos históricos, acerca de personas o eventos que se deseaban recordar por su importancia. Podían ser personas, hechos reales o ficticios, naturaleza muerta, animales o dioses. Hay algunas muy complejas en las que aparecen muchos actores, como la Fontana de Trevi en Roma, o el monumento al Ejército de los Andes comandado por San Martin en Mendoza, con un hermoso cóndor que pareciera estar efectivamente volando, detrás de un austero general, montado sobre una *mula*, con los brazos cruzados, mirando al horizonte de Los Andes y vislumbrado al ejército español. Las esculturas se caracterizan por ocupar un espacio corpóreo de tres dimensiones reales, distinto a la pintura que es unidimensional.

[12.73] Si hay un escultor contemporáneo que hay que recordar no puede ser sino

Auguste Rodin que en 1881 esculpió a *El pensador* (que en su origen debía ser el poeta Dante Alighieri), donde muestra todo el sentido de una estatua: su brazo derecho soportando el peso de la cabeza en el mentón que a su vez está apoyado sobre su pierna izquierda, con un movimiento que hace recordar El *discóbolo* de la Grecia clásica ciertamente por su escultura.

[12.74] Pero estamos en tiempos que más que hablar sobre poner estatuas en lugares públicos, se destituyen la importancia de ciertas estatuas, que son destruidas o cambiadas de lugar, y esto en el Sur global. Tal es el caso de la correspondiente a Cristóbal Colón, que representaba para los europeos el "descubrimiento" de América, mientras que para los pueblos originarios o criollos americanos es interpretado hoy como el comienzo de un enemigo invasor. La interpretación de la misma escultura es distinta según el observador. La estatua de Cristóbal Colón que se colocó en la Ciudad de México en 1892, en la histórica avenida Paseo de la Reforma, se hizo para recordar el cuarto centenario del supuesto descubrimiento de América. Digo "recordar" porque la estatua se nos hace presente en el ahora histórico, pero como reminiscencia de un acto pasado, el cual algunos quieren olvidar y, como hemos visto, tiene un significado diverso según el espectador que la contempla. Esto significa que la producción de una estatua y su ubicación espacial implican un acto voluntario de recordar una gesta o una personaje importante del pasado. De allí que las estatuas están transidas por la temporalidad en tanto que ésta constituye un significado histórico distinto para el conquistador español y el conquistado americano. Esto sitúa a la escultura de un modo muy especial entre los distintos tiempos y tipos de obras de arte. Y muy significativo es que sea reemplazada por la estatua de una mujer indígena recientemente recuperada por los arqueólogos en el subsuelo de la ciudad de México. En el tiempo en el que no existía el arte de la fotografía se solían esculpir personajes, batallas y hechos importantes para la comunidad, los cuales se guardaban y exponían al público para poder hacerlos presentes a la comunidad, honrándolos.

[12.75] La escultura también implica espacialidad, pues ella misma recorta un espacio, es decir, hasta representa hechos históricos haciendo que aparezca dicha espacialidad y el movimiento del tiempo. A su vez, una de las principales distinciones entre la pintura y la escultura es que esta últimaestá constituida en tres dimensiones reales, mientras que la primera sólo en dos, lo que no significa que la pintura no pueda representar un objeto en tres dimensiones gracias a la perspectiva. De esta manera se manifiesta un nuevo aspecto artístico con el que no cuenta la escultura: la perspectiva del paisaje que rodea a la escultura.

[12.76] Hegel afirma que el sujeto se objetiva en la obra artística, por ejemplo, en una estatua. La materialización objetiva se produce en tres dimensiones reales, es un cuerpo o grupo de cuerpos que representan un evento en particular. En la pintura, por su parte, se juega solo con la perspectiva, la cual posibilita representar una vela encendida con su profundidad en tres dimensiones con la flama que ilumina el conjunto, como también paisajes con gran amplitud visual. Esta es una capacidad quela escultura no posee. Es por ello que Hegel piensa que la espiritualidad de la subjetividad se enriquece cuando se objetiva en la pintura. En la escultura, el rostro aparece un tanto impersonal, cósico,

óntico. Si uno mira la Venus de Milo o la representación de un dios azteca, su rostro nos aparece lejano, impersonal. En cambio, Hegel cree que en la pintura es posible hacer que un rostro pueda comunicar de mejor modo la subjetividad del representado, y del artista.

[12.77] La escultura es una obra eminentemente pública. Generalmente se la observa a la intemperie y ocupa un lugar central en el espacio. También puede ser privada y estar ubicada en un jardín de una casa, o en su interior, y de esta manera igualmente puede ser vivida por una comunidad familiar. En este sentido, la escultura tiene una función pública porque busca representar en y para la comunidad un hecho histórico o personal que se considera como importante. En esto la pintura se diferencia de la pintura tradicional en caballete que es la expresión más bien un de arte privado, ya que normalmente quedan guardadas en una casa o museo. Sin embargo, también hay pinturas públicas como el bajo relieve, el mural, el vitral y el grafiti.

[12.78] Hemos visto que la escultura se juega en la espacialidad con una cierta significación de la temporalidad pública. La pintura tiende a ser más privada mientras que la escultura por el hecho de ser pública está determinada por las diversas funciones que cumplen en la vida social. Es decir, la escultura es un arte más comunitario, pues se produce para expresar a la comunidadun momento histórico de su propia vida. Se trata de una temporalidad comunitaria. Como la escultura surge primeramente como representación del mundo mítico y religioso, las primeras grandes representaciones de los pueblos eran de los dioses. Gracias a laescultura, los dioses han ido cobrando fisonomía antropológica. Huitzilopochtli, el gran dios azteca, estaba representado en el espacio. También la Piedra del Sol, en el mundo de la antigua Bolivia es al mismo tiempo una escultura, una pintura y un códice. Se trata de una representación simbólica de un horizonte divino que a su vez posee una función semántica para que el observador de la obra escultórica pueda leerla como un códice. Esto le sirve al pueblo como modo pedagógico de su educación comunitaria. En este sentido, una de las funciones fundamentales de la escultura es recordarle al pueblo su visión del mundo y el sentido de su existencia. Esta es la función pública, comunitaria y pedagógica de la belleza escultórica.Decimos “belleza” remontándonos a la definición primera: bello o bella es la *cosa real* misma y la belleza es un aspecto de la *cosa real* en tanto que es considerada, descubierta y emotivamente sentida como el origen de la vida o de un momento de la vida del sujeto o la comunidad como agrado de estar “en casa”, en lo *de suyo*. Efectivamente la Piedra del Sol es una de las fuentes que nos permiten recordar un mito, un relato simbólico para los antiguos aymaras el cual da sentido a la vida comunitaria y en última instancia humana. Ver una escultura para recordar sus propias raíces no es lo mismo que comer para mantener la vida. Sin embargo, la vida humana no implica sólo comer, sino también vivir el *sentido* de la existencia. Obras como éstas son captadas por la sensibilidad humana como la fuente de un aspecto fundamental la vida.

[12.79] Cuando la subjetividad humana se objetiva en la escultura es cuando se torna posible materializar de mejor modo la corporalidad misma del ser humano. La escultura cuenta con cierta corporalidad, cierta masa; como si la misma masa de nuestro cuerpo fuese puesto fuera de él. Aquí valdría aquello de la *mímesis* como un aspecto de la escultura. La corporalidad humana no es una imagen en una dimensión, sino que tiene profundidad, la cual en la escultura se expresa de un modo más objetivo que en la pintura.

Esta última no podrá competir con la escultura en cuanto a la capacidad de objetivar a la corporalidad. Sin embargo, la pintura tiene muchas otras ventajas respecto a la escultura, por ejemplo,la posibilidad de manifestar de múltiples formas muchos elementos de la realidad, del contexto del tema pintado tal como los paisajes, algo que la escultura no puede representar. No obstante, hay bajos relieves como las metopas del Partenón que son impresionantes, representan también un mundo. Sin embargo es más factible manifestar un paisaje pintado que una esculpido.

[12.8] *Algo más sobre la escultura*

[12.81] La escultura es una práctica estética que se originó en el paleolítico y ya en el neolítico era realizada por todas las culturas de la Tierra. Es necesario atender a la enorme cantidad de materiales que ignoramos, pues ha habido grandes intuicionesartísticas plasmadas objetivamente en la escultura que aún desconocemos o han sido destruidas. En el mundo bantú existe una cultura de la madera de enorme belleza. En la actualidad, sus objetos sagrados han sido secularizados y subsumidos en el mercado m oderno convirtiéndolos en adornos estéticos de los hogares occidentales. Lo mismo sucede con los frisos indígenas, los cuales también son esculpidos en madera.[4]

[12.82] La tarea de la historia de la escultura sería enorme ya que debemos indagar en todas las culturas. Algunas han sido hegemónicas porque contaron con sistemas económicos y políticos que las pudieron sustentar. Pensar, por ejemplo, en la escultura china es una tarea por hacerse, pues el mundo chino está constituido por cientos de culturas unificadas en una macro-cultura pluriversal desde el II siglo a. C. Sin embargo, existen ciertos cánones que son propiamente regionales. Es necesario, entonces, hacer una historia mundial del arte y considerar la lógica del arte de cada pueblo. Actualmente existen algunas historias mundiales un poco más respetuosas de la multiplicidad cultural, sin embargo, las grandes historias del arte conocidas son eurocéntricas y encubridoras de la pluriversidad artística. Es por ello que debemos rehacer la historia de la escultura y la pintura desde los tiempos previos a la conquista de los pueblos originarios, para recién entonces arribar al arte de la época colonial, el neoclásico del siglo XIX y el neocolonial del siglo XX y XXI.

[12.83] El arte *naíf*, la escultura simple del pueblo, es frecuentemente más conceptual. No respeta la realidad como realidad, sino que la representa conceptualmente. Es como cuando se le dice al niño que dibuje una casa y hace una casita con cuatro paredes, un doble techo inclinado para que caiga el agua, una puerta en medio y una ventana al costado. Este es ya el concepto de una casa, pero de gran belleza en su sencillez. Ernesto Cardenal, ex ministro de cultura de Nicaragua, convocó a todo el pueblo para que se expresara en Nicaragua en la confección de obras artísticas. Fue así que nació un arte bellísimo *naíf* y popular que se expandió por todo el pueblo. Esto para mostrar que los grupos dominados también producen escultura bella, como las culturas africanas en madera negra o los pueblo originarios decorando con esculturas sus pirámides y grandes obras arquitectónicas. De allí que es necesario rescatar la enorme riqueza estética de nuestros pueblos y pensar el tema como totalidad, de tal manera que podamos descubrir las semejanzas y distinciones de cada grupo cultural.

[12.84] Con el tiempo los pequeños pueblos se han ido organizando en reinos mayores hasta convertirse algunos de ellos en imperios. Los imperios también han ido decretando ciertos cánones estéticos a través de la costumbre y las obras del Estado, como los arcos del triunfo.. De allí que es posible hablar de una “escultura popular”, la cual es muy particular y muchas veces política. Por ejemplo, cuando se penetra por la primera puerta del Palacio de la Suprema Armonía, en Pekín, se encuentra con dos grandes leones que representan el poder del Estado. Son dos leones, uno a la izquierda y otro a la derecha, muy agresivos, cuyos pelajes están representados por conos puntudos, como erizados. Una de sus patas posa en el suelo mientras que la otra está pisando una esfera, como dominándola. Los chinos sabían que la Tierra era esférica y por ello que el león-imperio la dominaba. Cuando los extranjeros llegaban al Palacio chino se encontraba con este tipo de esculturas que le recordaban que entraban a un lugar imponente, dominado por el león, y que ellos eran parte de la esfera dominada. De allí que debían guardar respeto y obediencia. En la actualidad irrumpe lo que podríamos denominar como *la gran estética del Sur Global*, la cual representa la realidad y el imaginario del mundo colonial que ha sido históricamente despreciado por el arte eurocéntrico.

[12.85] Hoy en día el Sur Global comienza a manifestarse desde su propia experiencia y vivencia estética de la realidad. De esta manera surge una cultura popular y se produce un cambio en la totalidad de la vida estética. La música, el canto y la danza produce que la escultura pierda centralidad y que la pintura se haga más pública a través de los murales, y los grafitis.De pronto, gracias a la imprenta y la reproducción en masa de las imágenes y textos, el arte se popularizó. Walter Benjamin ve con tristeza la universalización como reproducibilidad de la obra de arte,pues, según él, de este modo el arte pierde su *aura*, es decir, su sacralidad. La Gioconda ya no se puede ver sólo en el Louvre, es decir, ya no sólo es ese pequeño cuadro que pintó a mano Leonardo da Vinci. Una vez que se producen 10 mil copias de la Gioconda paravendérselas a los turistas “se pierde el aura”. Estamos de acuerdo en que perdió el aura única de la obra hecha de la mano del artista, del genio. Sin embargo, el nuevo arte ya no necesita tanto del genio individual ni de una obra única. Pensemos en un joven que lleva puesto sus auriculares en el metro y escucha la Novena Sinfonía de Beethoven, mientras que estudia la vida de Leonardo da Vinci y observa la Gioconda. ¿Perdió el aura la Novena Sinfonía por ser escuchada en el metro con unos auriculares? ¿Perdió el aura la triste mirada de la Gioconda por ser una copia? Son preguntas que debemos hacernos responder. ¿Perdieron el aura o también son experiencias estéticas? Son experiencias estéticas. En este sentido, la reproducción de la escultura es un modo de recrear el arte en el Sur Global.

[12.86] En muchos lugares de África, Europa y América Latina se están tirando abajo estatuas. ¿Qué significa esto? Hemos dicho que las estatuas representan el recuerdo imperecedero, de actores importantes para ciertas interpretaciones de la historia, de allí que se las coloca en público. Pero si estos personajes son militares anglosajones que vinieron desde el Atlántico e invadieron y mataron a los pueblos originarios, entonces, es lógico que estos pueblos originarios ya no los quieran honrar. Los antiguos esclavos están tirando abajo estatuas de grandes esclavistas, aunque estos fueran presidentes de los Estados Unidos. De pronto, el Cristóbal Colón que colocaron en el cuarto centenario del “descubrimiento” de Américanos hace preguntarnos, ¿quién estará gozando por ese descubrimiento? Obvio que los españoles. ¿Y los indios conquistados? Claro que no lo

están. ¿Qué representa Colón? Ladesaparición de los pueblos originarios. ¿Vamos a estar venerándolo en una estatua? En cualquier momento su estatua caerá. En este sentido, el derrocamiento de las estatuas nos hablan de una* escultura que anuncia una completa liberación futura, distinta y transmoderna.

TESIS 13

LAS ARTES DE LA TEMPORALIDAD AUDITIVA DE LA MELODÍA. LA MÚSICA, EL CANTO Y LA DANZA[1]

[13.1] *Ontología y meta-física de la estética sonora*

[13.11] Nos encontramos en la *tercera constelación* de esta *Estética de la liberación*, momento creativo en el cual los oprimidos y excluidos de la belleza ontológica se revelan positivamente desde la exterioridad meta-física. En esta oportunidad, abordaremos un tema que frecuentemente es olvidado como música menor. La música mayor se la denomina "música clásica" o la música de las grandes autores que componen operas. Queremos dar importancia a la música menor, la popular, despreciada por la élite, que es la múscia bajo la forma de canción y danza popular.. Se trata, entonces, de un momento particular de la creación estética, pues en la *temporalidad* auditiva se congregan tres elementos fundamentales: una apertura *auditiva* al mundo, una expresión como el *movimiento* melódico, En cuanto al movimiento, tanto la música, como la danza y el canto se distinguen de la arquitectura, la escultura y la pintura, ya que las primeras no son fenómenos estáticos dados en un presente como las últimas, sino que se producen teniendo como horizonte la temporalidad de un antes, de un presente y de un futuro potencial que deben estar claros desde el comienzo para quien ejecute con orden una determinada melodía.

[13.12] La belleza de la música no tiene un contenido de palabras con referencia semánticas conceptual, sino que se sitúa como un proceso que produce una emotividad profunda; su esencia consiste en un transcurrir melódico que se expresa como música, canto o danza. Por otra parte cabría ahora preguntarnos además: ¿Es posible definir la belleza de la música, el canto y la danza? Consideramos que podemos hacerlo filosóficamente, primero ontológicamente y después de un modo meta-físico (cuando nos ocupamos de la música como un fenómeno desconocido, despreciado, de grupos humanos excluidos). Ontológicamente, la música, el canto y la danza son fenómenos que se manifiestan en el mundo. La música, por ejemplo, refiere a la concatenación de sonidos ordenados melódicamente por sonidos. Puede escribirse pero nada tiene que ver con la palabra. Esto fue un logro inmenso, pues conllevó todo un proceso que se originó entre los monjes bizantinos. La idea consiste en dar a cada tono un nombre y objetivarlo e un manuscrito (al comienzo). De esta manera los miembros de coro leen la música en su canto. ¿Por qué pasaban tanto tiempo cantando los monjes? Porque cantando se transportaban a un mundo trascendental metafórico, místico, acerca de cual tema nos referiremos al final de esta obra. El desarrollo de la escritura musical permitió mejorar algunos aspectos de la composición del canto. Mucho después se inició la posibilidad de escribir la melodía de cada instrumento que conformaba la orquesta sinfónica. L. von Beethoven, por ejemplo, escribía la melodía de cada instrumento, y antes de escucharlos empíricamente podía imaginar el complejo sonido que producía la melodía generada por múltiples y distintos instrumentos puestos a tocar al mismo tiempo. Se trataba la del artista de una subjetividad artística prodigiosa gracias al ejercicio de la memoria auditiva.

[13.13] Aplicando la definición de belleza al campo musical, podríamos decir que la

belleza musical se refiere a un aspecto real del sonido. Estamos hablando de las hondas sonoras que lo transmiten a través del aire. El sonido surge en un punto de partida cuando el instrumento produce su aparición sonidos. Al aplaudir producimos un sonido, y entre la producción del sonido y el oír o escuchar dicho sonido existe un espacio atmosférico. De allí que el sonido se expande por el espacio a través del aire y llega hasta los órganos receptores. El cerebro humano actualiza neuronalmente lo que la sensibilidad percibió auditivamente del mundo, de la realidad. Lo bello del sonido es su realidad misma, pero captada como fuente de un aspecto en el desarrollo de la vida. ¿En qué sentido el sonido es fuente de vida? El sonido produce en nuestro cerebro múltiples efectos gracias a las hormonas, y otras sustancias que sensibilizan neuronas del sistema límbico y de diversos nervios que causan agrado, sentimientos de alegría, pacificando la subjetividdad y produciendo relajación. Esto nos ayuda a bajar la presión arterial y otros efectos en toda la corporalidad, es decir, nos posibilita vivir cualitativamente mejor. A esto se le llama "estar feliz". El sonido es una de las fuentes de la sensación de la corporalidad de lo que llamamos felicidad.

[13.14] Es decir, la belleza acústica no tiene un contenido semántico sino que es fuente de una emotividad profunda despertada por el gusto que siente la sensibilidad de la corporalidad viviente, como el momento objetivo de la relación dialéctica estética, efecto esencial del transcurrir melódico de la música, el canto y la danza. En este momento debemos preguntarnos: ¿Es posible definir la belleza de la música, el canto y danza? Consideramos que podemos hacerlo filosóficamente, primero ontológicamente y después de un modo meta-físico (metafísico en el sentido restrictivo que le hemos dado a este concepto en esta Estética de la Liberación). Ontológicamente, la música, el canto y la danza son fenómenos que se manifiestan en el mundo. La música, por ejemplo, refiere a la concatenación de sonidos melódicos. Estos sonidos lograron escribirse, como hemos ya explicado, a través de signos colocados en una escala. Cada uno de estos signos significan un sonido y no un contenido eidético o conceptual. Esto fue un logro inmenso, pues conllevó todo un proceso que se originó en los coros entre los monjes bizantinos y latinos (benedictinos), Los sonidos que producían las cuerdas u otros instrumentos, combinados con la técnica acústica de manejo de las cuerdas vocales de los miembros de un coro en el canto, o los nombrados instrumentos que se nombraron como notas, pudiéndose escribirlas y leerlas sobre un pentágono acordado ex profeso. La partitura era así un texto no lingüístico sino sonoro. ¿Por qué pasaban tanto tiempo cantando? Porque cantando los monjes se transportaban a un mundo trascendental místico del cual hablaremos al final de esta obra.

[13.13] El desarrollo de la escritura musical permitió mejorar algunos aspectos de la composición hasta que se comenzó a escribir una partitura. Fue entonces cuando se empezóa escribir la melodía de cada instrumento que conformaba la orquesta sinfónica. Beethoven, por ejemplo, escribía la melodía de cada instrumento y antes de oírlas empíricamente podía ya imaginar el complejo sonido que producía la melodía generada pormúltiples y distintos instrumentos puestos a tocar al mismo tiempo. Se trata de una subjetividad artística de un gran prodigio gracias a la repetición atenta de la memoria auditiva.

[13.14] Aplicando la definición de belleza al campo musical, podríamos decir que la belleza musical se refiere a un aspecto real y empírico del sonido. El sonido surge en punto

de apoyo oprimer término de una relación acústica. Al aplaudir producimos un sonido, sin embargo,entre la producción del sonido y la escucha existe un espacio lleno de aire. De allí que elsonido se expande por el espacio a través del aire y llega hasta los órganos receptores. El cerebro humano actualiza neuronalmente lo que la sensibilidad percibió auditivamente del mundo y la realidad. Lo bello del sonido es su realidad misma, pero captada como fuente de la vida. ¿En qué sentido el sonido es fuente de vida?

[13.15] El sonido produce en nuestro cerebro múltiples efectos gracias a sus efectos corporales como las hormonas, y otras sustancias que sensibilizaban el sistema límbico y distintos nervios que generan agrado estético. Esto ayuda a bajar la presión y a que el corazón comience a latir de una manera más saludable, es decir, nos posibilita vivir cualitativamente mejor. A esto se le llama "felicidad". El sonido es una de las fuentes de la sensación carnal de felicidad, hace que cualitativamente la vida sea más vivible, es decir, más vital, lo que da cualitativamente más vida. Esta es la belleza auditiva. Sentir la belleza del contenido melódico, el cual no es conceptual ni imaginativo sino sonoro, consiste en descubrir el sonido musical en tanto que fuente de una mejor vida. En momentos de angustia es frecuente ponerse a escuchar música y así se comienza a pacificar la subjetividad, pues, insistimos, de modo inconsciente y no-intencional baja la presión arterial y el ritmo del latido de nuestro corazón entra en armonía con la realidad permitiéndonos vivir con una mejor calidad de vida. Esta es la belleza musical. La gente la vive sin conciencia cotidianamente. Por ejemplo, cuando uno viaja en metro, donde hay un ruido espantoso, es normal ver a los jóvenes usando auriculares para apreciar un momento de escuchar música. Al decir que el ruido es "espantoso"significa que no es saludable, es decir, que disgusta la vida, la transforma en un tiempo con cacofonía, hace más fea la vida. De esto se trata la contaminación acústica. El ruido de las ruedas de hierro del metro contra los rieles nos enerva y hace que lleguemos al trabajo o a donde vayamos con un palpitar del corazón presionado, con alta tensión y sintiendo que vivimos mal. La música nos baja la tensión, normaliza el ritmo del corazón y nos permite reincorporarnos a la cotidianidad con una mayor calidad de vida.

[13.16] La *áisthesis* musical es la emoción positiva subjetiva que produce la obra musical. Debo decir que como siempre escucho música. No veo tanto cine porque no me gusta llenar mi memoria de contenido semántico inútiles. No deseo palabras, sino sentir la música. Me siento en mi escritorio, pongo música y ésta me abstrae de la vida cotidiana permitiéndome concentrar mucho mejor en mi pensamiento y en lo que voy a pensar. Como escucho una misma música en cada trabajo filosófico, con sólo conectarme a ella ya me transporta a un mundo silencioso, apaciguado, más feliz,en el que puedo comenzar a pensar mi obra filosófica.

[13.2] *La abertura auditiva al mundo como movimiento en la temporalidad*

[13.21] La música tiene una duración en el tiempo: un antes y un después. Esto permite que la melodía transcurra en un presente en el que todo lo que aparece se comprende como parte de ella. La memoria va reteniendo como contexto previo de la melodía aquello que ya ha sido ejecutado y sabe lo que ha de ejecutarse a continuación. La atención del que toca un instrumento, canta o danza, se cumple en un presente instantáneo que se mueve como en una cadena de transmisión todo lo que la memoria ha guardado como lo ya escuchado y

anticipa todo lo que se ejecutará en el futuro. En este sentido, desde el presente instantáneo se comprende la duración, pues ésta refiere a un antes y un después respecto del presente. La música también tiene pausas. Éstas son necesarias para que al recomenzar la atención musical pueda volver a estar dirigida sobre lo que aparece. Si fuera todo un mismo sonido que se repite constantemente el cerebro ya no podría percibir ningún ruido, tal como sucede con los colores. Si todo fuese verde no se vería ningún color o al menos no se distinguiría nada, pues debe aparecer un rojo o un azul para que por contraste el ojo detecte la diversidad. En la música, el silencio es la pausa. Aquella afirmación de Wittgenstein que enuncia: "De lo que no puede hablar se es necesario guardar silencio", es analogable a decir en la música, en la que para escuchar una melodía es necesario interrumpirla con el silencio de la paus.

[13.22] Es la temporalidad el horizonte fundamental que determina a la melodía del sonido, el cual impacta, sin imágenes ni conceptos, a todo el sistema cerebral neo-cortical y límbico, y específicamente en el nervio vago. De esta manera se produce una relación físico-anatómica entre el sonido y la carnalidad viva, la cual incentiva una emoción cerebral que se actualiza en toda la corporalidad. Al escuchar música clásica, por ejemplo, si alguien nos pregunta: "¿Cómo te encuentras?" Inmediatamente nuestra conciencia realiza un *mapeo* global sobre la totalidad del sistema nervioso. Y si nos duele un dedo contestamos: "Bien, pero me incomoda el dolor del dedo". Este *dolor* hace que no nos encontremos del todo bien. O, al contrario, podríamos sentirnos corporalmente muy bien, pero si nos han robado los ahorros que teníamos depositados en el Banco seguramente nos sentiremos mal. ¿Qué tiene que ver el robo de los ahorros conla vida? Pues, el dinero cifra una cantidad de tiempo de vida objetivado en el trabajo y sinos robado dinero lo que en verdad nos están robando es el tiempo de vida que nos llevóconseguirlo. Además, al perder el dinero se nos niega la posibilidad de cambiarlo, por ejemplo, por los alimentos con los cuales reproducimos nuestras vidas. De allí que un robo ataca la vida y nos puede hacer sentir mal. El mapeo que realizamos sobre la totalidad de nuestro ser y el proyecto de vida, nos permite decir que nos sentimos bien o anímicamente mal. Como hemos indicado, la música influye directamente sobre la sensación emotiva de bienestar. Es una *áisthesis*, es decir, una emoción positiva, que se traduce físicamenteen un lento del tono de toda la corporalidad, y una sensación de felicidad. Esta *áisthesis* ante la musicalidad de la realidad no es una vivencia sólo el ser humano, sino también con menor intensidad se da en los animales e insectos.

[13.23] La música se construye a partir de una melodía creada por sonidos y no por palabras. Claro que a la melodía musical se le pueden agregar palabras y producir un canto, como también se pueden agregar distintas formas de mover el cuerpo en la danza y convertirse en un movimiento rítmico de la corporalidad. Ahora bien, es importante comprender que no es lo mismo la música que el canto, pues este último tiene un contenido conceptual. Si cantamos, por ejemplo: "Zamba… zamba de mi esperanza" en un momento político trágico de un país en dictadura, significa algo muy preciso y excita el *áishtesis* de la emotividad de un pueblo. Pero además la letra dice "de la esperanza", estando la comunidad justamente en un momento político de desesperanza. De allí que la música activa la función de emotiva de la corporalidad y da fuerza sonora al mensaje o al contenido conceptual del canto. Como hemos indicado, el arte siempre se relaciona a la vida, pues la emoción es corporalizada con un cierto ritmo el cual genera una sensación de bienestar también corporal. La música como tal no exige ni la imagen ni el concepto en el transcurso

melódico porque no la dirige la inteligencia neo-cortical ni la voluntad, ni la imaginación figurativa, sino que impacta al nivel emotivo.

[13.24] La música tiene una duración en el tiempo, la melodía transcurre como un movimiento que tiene un antes y un después. Esto permite que la melodía transcurra en un presente en el que todo lo que aparece se comprende como un momento que transcurre en el tiempo. La memoria va reteniendo como contexto previo de la melodía aquello que ya ha sido ejecutado y sabe lo que ha de ejecutarse a continuación. La atención del que toca un instrumento, canta o danza, se posa sobre un presente instantáneo que mueve como en una cadena de transmisión todo lo que la memoria ha guardado como lo ya escuchado y anticipa todo lo que vendrá. En este sentido, desde el presente instantáneo se comprende la duración, pues ésta refiere a una diacronía. Si fuera todo un mismo sonido que se repite constantemente el cerebro ya no podría percibir ningún sonido perceptible sino que oiría un ruido que terminaría por ser inaudible, tal como sucede con los colores. Si todo fuese de color verde no se vería ningún color, nada, o al menos no se distinguiría algo, pues debe aparecer un rojo o un azul para que por contraste el ojo detecte la diversidad. Lo mismo en la música. Debe haber un momento de silencio que aparece como una pausa. Aquella afirmación de Wittgenstein que enuncia: “De lo que no se puede hablar es necesario guardar silencio”, es analogable a la música que para discernir el contenido de la melodía es necesario interrumpirla constantemente gracias al silencio o la pausa; y esto se transforma en el ritmo.

[13.3] *Reflexiones estéticas relativas al sonido originario*

[13.31] ¿Cuándo se escucha un sonido con un ritmo que nos anticipa la música por primera vez? El primer sonido que todo mamífero, y por lo tanto el ser humano, se capta en el útero materno desde que el feto tiene los órganos auditivos suficientemente desarrollados para poder captar los latido del corazón de la madre. Se trata de un sonido misterioso, pues no se descubre desde un *cara-a-cara* ya que todavía no hay ningún rostro que lo enfrente al que oye tal sonido. Tampoco se trata de la erótica adulta del que exclama: “¡Que me bese con los besos de su boca!” del *Shir ashirím* (poema erótico semita), sino que se trata de un feto que percibe y escucha todavía un dulce y siempre nuevamente esperado sonido. Esta es la *belleza primera* en el nivel auditivo de la música, el canto y la danza. Los orígenes de estas artes tienen que ver con el latido del corazón, pero no sólo metafóricamente sino físicamente, o sea, en tanto que órgano que late y al latir produce un sonido que es escuchado por el feto una vez que tiene la posibilidad física de hacerlo.

[13.32] La música sensibiliza especialmente el sistema límbico (neuronalmente) y al nervio vago, el cual conecta el sistema cerebral con el sistema simpático-cerebral estético (que debe distinguirse del sistema límbico práctico ético) que rige, entre otras partes de nuestra corporalidad, psicológicamente el sentimiento, las emociones.. Cuando un grupo de adultos forman un coro y cantan con un cierto ritmo, comienzan a vivenciar el hecho de que sus corazones se sincronizan en un ritmo común. Esto les produce una cierta convivialidad muy especial. En este sentido, la música toca sensiblemente a la totalidad de la corporalidad, del cerebro y segregando hormonas y otras modificaciones del tono corporal. Cuando aumenta el flujo de sangre aumenta el cerebro lo siente, y por ello se goza una sensación de plenitud, de felicidad, de agrado estético. La música, entonces, produce un

nuevo tono que agrada, es decir, una modificación de la corporalidad del viviente que altera positivamente su vida, la del insecto, animal o humano y del insecto, pero de manera más profunda la carnalidad del ser humano.

[13.33] Este es un primer elemento relativo a la belleza de la música que debemos considerar en una estética de la liberación. Atendiendo a la definición de belleza que hemos expuesto en las tesis anteriores, de modo análogo podemos afirmar que el sonido es bello cuando se refiere a un aspecto de la realidad que se revela como el origen o fuente creadora y recreadora de la vida del que la escucha. Gracias a la música sentimos una euforia corporal, la cual permite vivir la vida de una manera más intensa. De allí que la belleza también se refiere al sentir la intensidad de la vivencia y convivencia comunitaria al captar sensiblemente determinado sonido.

[13.34] La música es trata de una apertura al mundo que no es visual sino auditiva. No nos referimos a la sensibilidad de la piel ni al agrado que sentimos, por ejemplo, al percibir la suavidad o la aspereza de una superficie. En este parágrafo le prestaremos especial atención a la belleza del sonido que se transforma en melodía. Se trata de un fenómeno auditivo siempre en movimiento. No se estructura como el lenguaje, es decir, desde la lógica del sujeto-verbo-predicado, el cual constituye un enunciado que puede convertirse en *relato*. Mientras que el arte literario o poético se construye sobre el *relato* de las palabras, la música se construye sobre el proceso diacrónico de una melodía, es decir, en base a sonidos y no sobre palabras con sustantividad semántica. La música está constituida por una melodía que lanza a la subjetividad hacia la producción de un tipo de proceso que es en sí mismos musical, y de él se derivan en la melodía la letra del canto (que integra de alguna manera el relato literario) y la danza incluyendo otros elementos que no tiene la sola música). En este sentido, la melodía es como la textura sobre la cual se desarrolla el proceso musical, lo que implica que no se actualiza ontológicamente en el espacio sino en el tiempo.

[13.4] *Los instrumentos de la música*

[13.42] La música es producida utilizando instrumentos sonoros. El primero de todos se trata de las cuerdas vocales del cantor mismo queusa su propia corporalidad. Mientras que como artefactos se crean mediaciones producidas para modificar los sonidos. Así algunos pueden ser referencia para los otros sonidos como el tambor, el cual marca el ritmo a través de un golpe de la mano, al comienzo sobre pieles ajustadas a un tronco ahuecado que puede modularse su sonido. Alejo Carpentier en *Pasos perdidos* (1953) lo define como el primero de los instrumentos musicales por su facilidad constructiva y por la función central en la música marcando el ritmo de la melodía. Otro instrumento importante es recientemente el piano. Éste produce una cantidad de sonidos a partir de la presión ejercida sobre una tecla que produce el golpe de pequeños martillos sobre distintas cuerdas metálicas. Esta sonoridad y multiplicidad de sonidos con extrema precisión y diferenciación es también central en el transcurso melódico. El piano produce los tonos pero también bemoles o semitonos.Todo transcurre siguiendo un ritmo. Porque hay ritmo se sienten los sonidos. Pero el hecho de manifestarse, desaparecer en la pausa, y volver a aparecer, permite sentir el sonido cada vez que se manifiesta de nuevo. En este sentido, el ritmo es lo que ordena todas las demás cualidades del sonido y es en su retorno lo que va dando el sentido a la melodía.

Puede ser rápido o lento, puede ejecutarse en compases de tres cuartos, cuatro cuartos, cinco octavos; es decir, puede tener distintos *tempo*. Esto último es lo que da el sentido al compás, es decir, determina el modo en que se expresa la melodía. Mientras que la lengua en la poesía se expresa por la rimas, la melodía se organiza en torno al compás y los contrastes de todo tipo: de tonos, de ritmos.

[13.43] Entre tan numerosos instrumentos en la cultura occidental los hay de cuerdas (como la guitarra, el arpa, el violín, el violonchelo, el contrabajo, el bandoneón, el acordeón, piano, etcétera), de viento (como el saxofón, el clarinete, la trompeta, oboe, quena, etcétera), de percusión (el timbal, bombo, piano etcétera). Por el material con el que son confeccionados los hay de metal, de madera, de barro o cerámica, de cuero etcétera. Todos estos instrumentos son recursos para los artistas a fin de tocarlos singularmente o combinándolos, alcanzando así sonidos complejos lejos de los meros instrumentos naturales; es decir, son sonidos frutos de composiciones culturales de segundo grado.

[13.45] A lo que habrá que agregar la voz humana femeninas (como la soprano, por ejemplo) o de varones (como el barítono). Habrá que desarrollar toda una técnica de impostación y un uso adecuado de alta precisión, que agregue a la capacidad innata el *plus* de arte del canto. Que se expresa en un cantor o cantora, en un dúo, cuarteto o en un coro de varias voces, como alcanzaron los Guaraní en la Misiones de Paraguay movidos por los jesuitas, que transformaron el harpa en un instrumento popular. La canción *Anahí* es de asombrosa belleza propia de un pueblo con fino oído para la música.

[13.5] *Recursos del creador de música*

[13.51] El artista creador de música tiene numerosos recursos. Puede usarlos creativamente. En primer lugar, toda melodía tiene un tema central, que aparecerá en los momentos convenientes para dar a la melodía unidad. Cuanto más bello sea el motivo mejor será la melodía. Por ejemplo, la pequeña obra en piano de Beethoven que denominó *Elise* expresa una dulzura, una cordialidad tan honda que inmediatamente gana el gusto del oyente. Hay otros recursos secundarios tales como lo prolongado de sonidos más largos y durables, de mayor tono y fuertes o menores, tenues y casi imperceptibles. El oído que escucha e interpreta la melodía a lo casi imperceptible se lo interpreta como una pausa, que excita al oyente cuando irrumpen los instrumentos nuevamente con toda intensidad. La cuestión de la medida es fundamental en la melodía. Además el sonido también tiene una tonalidad. Hay tonos agudos y graves. El juego musical consiste en saber combinar los distintos tipos de tonos (con distinta duración e intensidad) y las pausas. La ejecución del instrumento musical produce una melodía análoga a un relato que impacta las celulares nerviosas del sistema límbico y nervios específicos actualizando emotivamente nuevas e inesperadas sensaciones que producen una profunda satisfacción. A esto se debe la afectividad que produce la música.

[13.52] Como movimiento temporal tiene que ser medible el sonido. Hay sonidos mayores y fuertes o menores, tenues y casi imperceptibles. El oído que escucha lo casi imperceptible comprende la intención del autor, que se aproxima a la pausa y se excita cuando irrumpen los instrumentos nuevamente con toda precisión. La cuestión de la medida es fundamental en la melodía. El sonido también tiene una tonalidad. Hay tonos agudos y graves. El juego

musical consiste en saber combinar los distintos tipos de tonos (con distinta duración e intensidad) y las pausas. La ejecución del instrumento musical produce una melodía análoga a un relato que impacta a las células nerviosas o neuronas emocionales del sistema límbico y otros nervios especiales actualizando emotivamente nuevas e inesperadas sensaciones que nos producen una profunda satisfacción. A esto se debe la emotividad que produce la música. Por último, la música aumenta su sonoridad utilizando instrumentos apropiaos. Algunos pueden ser impactante como el sonido del tambor, el cual marca el ritmo a través de un golpe de la mano o de un instrumento de percusión que puede producir un sonido con diversas modulaciones gracias el uso de los dedos o la palma de la mano o finos instrumentos de madera o metal. Otro instrumento importante es el piano. Éste produce una cantidad de sonidos a partir del golpe de diminutos martillos sobre distintas cuerdas metálicas. Esta sonoridad tan precisa del piano se debe a que no sólo cuenta con tonos agudos a graves sino también con semitonos.Todo ejecutado a un ritmo. Porque gracias al ritmo se perciben los sonidos. Si el sonido fuese constante terminaríamos por no oír nada, ya que se adormecería nuestra capacidad de percepción. Pero el hecho de aparecer, desaparecer, reaparecer y volver a desaparecer, nos permite sentir cada vez que aparece nuevamente el tema de la pieza. . En este sentido, el ritmo es lo que organiza todas las demás cualidades del sonido. Puede ser rápido o lento, puede ser en tres cuartos, cuatro cuartos, cinco octavos, es decir, puede tener distintos *tempo* y cadencias. Esto último es lo que da el sentido del compás, es decir, determina el modo en que se expresa la melodía. Mientras que la lengua se expresa con acentos (por ejemplo, café o casa), la melodía se organiza en torno al compás y los contrastes de todo tipo: tonos, ritmo, grados, medidas y por la precisión de cada movimiento. Estos contrastes producen una sonoridad distinta según el tipo de material con el que estén hechos los instrumentos (metal, madera, cuero, etcétera) y según el tipo de instrumento: sean de cuerdas (como la guitarra, el arpa, el violín), de percusión (como el tambor, los platillos metálicos y aún el piano) o de viento (como la trompeta, la flauta). El tímpano percibe una cantidad de sonidos modulados que producen una sensación de agrado o desagrado.

[13.53] Todo lo cual crea sonidos extrañamente complejos que resuenan en el sistema auditivo cerebral produciendo como un fenómeno hipnótico psicológico de difícil definición. Sonidos que pacifican ls subjetividad, que sugieren rememorar eventos vividos que lanzan la capacidad de la fantasía a divagar en inesperadas rememoraciones que producen una profunda emoción estética, la *áisthesis* musical, redoblada en la danza de muchos tipos. La música también tiene pausas. Éstas son necesarias para que al recomenzar la música la atención pueda volver a estar dirigida sobre lo que aparece. Si fuera todo un mismo sonido que se repite constantemente el cerebro ya no podría percibir ningún ruido, tal como sucede con los colores. Si todo fuese verde no se vería nada o al menos no se distinguiría nada, pues debe aparecer un rojo o un azul para que contraste y el ojo detectela diversidad. En la música, el silencio es la pausa. Aquella afirmación de Wittgenstein que dice: “De lo que no se puede hablar es necesario guardar silencio”, es analogable a decir en la música que para escuchar una melodía es necesario interrumpirla con el silencio de la pausa.

[13.54] En cuanto al sonido, éste es medible. Hay sonidos mayores y fuertes o menores, tenuesy casi imperceptibles. El oído que escucha lo casi imperceptible comprende la pausa

y seexcita cuando irrumpen los instrumentos nuevamente con toda intensidad. La cuestión de la medida es fundamental en la melodía. El sonido también tiene una tonalidad. Hay tonos agudos y graves. El juego musical consiste en saber combinar los distintos tipos de tonos (con distinta duración e intensidad)y la pausa. La ejecución del instrumento musical produce una melodía análoga a un relatoque impacta en las celulares nerviosas del cerebro y en otros nervios especiales actualizando emotivamente nuevas e inesperadas sensaciones que nos producen una profunda satisfacción. A esto se debe la emotividad que produce la música.

[13.55] El tímpano recibe una cantidad de sonidos modulados que producen una sensación degran placer, pues ayudan a identificar el ritmo del latido del corazón con la respiración, generando en el ser humano una sensación de paz, de serenidad (*Gelassenheit*). Como hemos indicado, se trata de una sensación que no es propiamente conceptual ni volitiva, sino más bien emotiva y espiritual, es decir, humana, la cual siempre supone una historia, una cultura y un mundo.

[13.56] Todos los recursos indicados reciben además sonidos diferenciados según sean los instrumentos que se usen. Lo que significa que el ser humano inventó desde el paleolítico mediaciones para dar más sonoridad, amplificación, tonalidad, a los sonidos usados en la construcción de melodías. Estos contrastes de distintos instrumentos producen una sonoridad distinta según el tipo de material con el que estén producidos los instrumentos (de metal, de madera, de cuero, de viento, etcétera) y según el tipo de instrumento: sean de cuerdas, de percusión (como el tambor) o de viento (como la flauta de los Incas).

[13.6] *La sensibilidad auditiva en el canto y la danza*

[13.61] La música está presente inadvertidamente en la vida cotidiana. Por ejemplo, cuando se viaja en un medio de comunicación público, como el metro, donde hay un ruido espantoso, es normal ver a los jóvenes usando auriculares para escuchar música. Al decir que el ruido es “espantoso”significa que no es saludable, es decir, que hace más desagradable, fea la vida. De esto se trata en el caso de la contaminación acústica. El ruido de las ruedas de hierro del metro contra los rieles enervan a los pasajeros y hace que llegue al trabajo o a donde se intenta llegar con un palpitar del corazón precipitado, con alta presión y sintiendo que vivimos mal. La música nos baja la tensión, normaliza el ritmo del latido del corazón y nos permite reincorporar a la cotidianidad con una mayor calidad de vida. La música tiene un efecto corporal y por ello que los animales no sólo sienten su efecto sino que también la producen. El canto del gallo al amanecer es un ejemplo de ello, pero también lo es el canto de la gallina al poner un huevo. Este huevo es el fruto de un acto productivo de la hembra, de tal manera que al verlo se alegra como si fuese una obra de arte, si definimos correctamente al arte, y por ello le canta. ¡Es un canto a la vida! Si el huevo fue fecundado por un gallo, entonces, en el transcurso de unas semanas será un pichoncito que picoteará la caparazón de su huevo y saldrá caminando, algo que no sucede con los seres humanos ya que nacemos “demasiado pronto” y para caminar necesitamos al menos un año. El pichón de pato, por ejemplo, rompe su huevo, se lanza al agua y comienza a nadar detrás de la pata. ¡Es una belleza! ¡Qué maravilloso milagro de la vida! Esos patitos son una obra artística producida a través de la corporalidad femenina por la Madre naturaleza. Es un misterio estético.

[13.62] Este es un primer elemento relativo a la belleza de la música que debemos considerar en en una estética de la liberación. Atendiendo a la definición de belleza que hemos expuesto en las tesis anteriores, de modo análogo podemos afirmar que el sonido es bello cuando se refiere a un aspecto de la realidad que se revela como el origen y fuente creadora y recreadora de la vida. Gracias a la música sentimos que produce en nuestra corporalidad una euforia corporal, la cual nos permite vivir la vida de una manera intensa. De allí que la belleza también refiere al sentir la profundidad que se siente en la convivencia comunitaria al captar sensiblemente determinado sonido. Volveremos más adelante sobre e1 tema.

[13.63] La danza solitaria, de la pareja (erótica del cara-a-cara, piel-a-piel, “que me bese con los besos de su boca”) que vive una experiencia extática en el sentir el instante fuera del tiempo y del mundo cotidiano, en el ámbito lúdico del afecto: la belleza dancística del experimentar al Otro/a como realidad palpable y como fuente de la vida feliz que la danza celebra. La danza de la comunidad, del pueblo, sacra como celebración de lo santo de los pueblos originarios o pública con significado político en las festividades conmemorativas de los triunfos del mismo pueblo, que danza como expresión del triunfo de una lucha histórica. La danza como complemento del banquete, o junto con él. La danza puede ser religiosa, popular en diversos escenarios. La pareja que danza está en el origen de la vida del hijo y la hija, es decir, de la progenie. Son la fuente de la vida de la nueva generación y por ello que la Otra o el Otro sexuado tiene una especial belleza. El varón para la mujer y la mujer para el varón. Si bien hay otras maneras de ejercer la sexualidad y el género, es la danza erótica de la pareja varón-mujer la que procrea la nueva generación. Presuponiendo que el amor siempre debe estar detrás fundando la relación.[6] Como hemos indicado, la música cuando es producida en comunidad genera un latido sincrónico de los corazones, lo cual produce una profunda alegría y emoción por estar vivos, y no es ya un mero existir en abstracto. Porque en abstracto podríamos decir que la luna existe y que es real, pero no estaríamos hablando de la vida emocional. Se danza en torno a la vida, a la vida humana y vulnerable. La definición de la belleza que hemos propuesto en esta *Estética de la liberación* hace referencia a un aspecto de la realidad cósmica de la *cosa real* en tanto que es fuente de la vida del viviente. Se danza en comunidad porque al danzar cada uno siente emotiva, íntima y comunitariamente al oro ser humano. Danzando comenzamos a perder la conciencia, aún en el caso de los esclavos al ritmo del candomblé. Para estos últimos, la danza es el fundamento de sus resistencias y luchas de liberación, y de allí que lo estético está al origen de su proceso de liberación política.

[13.64] La melodía musical hace que toda la comunidad sienta su comunalidad, y si cantan en coro, debido al mismo ritmo de la respiración producida por el canto, los cantores sienten que la proximidad rítmica de sus cuerpos, como en el yoga. Parece que la música sensibiliza por la respiración al sistema límbico, y en especial al nervio vagu, que es el que regula la frecuencia de la respiración del corazón de los miembros de la comunidad. El asistente del pastor era en las iglesias luteranas alemanas el que dirigía todo lo referente a la música y al coro, como J. S. Bach en Leipzig, para experimentar la convivialidad comunitaria. Y en este sentido he relatado la experiencia vivida en un templo de Kenya donde la comunidad cantaba al ritmo de un movimiento muy discreto de una belleza dancística inigualable. El órgano anatómico auditivo, el tímpano y sus delicados y

complejos dispositivos de los huesos del oído, recibe una cantidad de sonidos modulados que producen una sensación de gran placer, gusto estético, pues ayudan a identificar el ritmo de la corporalidad, la respiración de los otros miembros, generando en el ser humano una sensación de paz, de serenidad (*Gelassenheit*). Como hemos indicado, se trata de una sensación que no es propiamente conceptual ni volitiva, sino emotiva, es decir, de la corporalidad humana, la cual siempre supone una historia, una cultura y un mundo.

[13.65] La comunidad en el coro agrega entonces un contenido lingüístico, que tiene un significado o una referencia significativa que la música le agrega un componente emotivo. El coro puede estar constituido por las voces de un dúo, un cuarteto o como en una orquesta japonesa conformada en na ocasión por 10 mil integrantes, los cuales cantaron la *Oda de la alegría* de Schiller al final de la novena sinfonía de Beethoven en un estadio, como en el circo romano, como un eventoel que se asemeja al cantar distintos tipos de himnos nacionales. G. Agamben efectuó una interesantereflexión relativa al significado del himno. El filósofo italiano se preguntó: ¿Por qué adoptamos una posición hierática y casi sacra cuando cantamos el himno?[5] Nos ponemos serios, los militares se cuadran poniendo su mano derecha sobre su frente, los ciudadanos de pie guardan silencio respetuosamente. Es un momento de reflexión. ¿Quién canta y a quién se le canta? En el caso de un himno patrio escribe Agamben, canta el pueblo al mismo pueblo como sede última y sagrada de la soberanía. La comunidad se honra y se canta a sí misma. Se canta porque el pueblo mismo es la fuente de la vida y del poder; la sede de la soberanía. Y repito: al cantar el himno la comunidad, corporalmente comienzan a unificar sincrónicamente el ritmo de la respiración y el corazón. Todos *sienten* (como emotividad estética) ser parte de un todo. De esta manera se produce la emotividad de la comunalidad, como expresaría Iván Illich. Sin embargo, también cantan los fanáticos de un equipo de fútbol. ¿A qué le cantan? Le cantan a su colegialidad. Los pueblos originarios también cantan y bailan durante horas y lo hacen para afirmar afectivamente a su comunidad con los dioses. Es la *áisthesis* por la vida en común. El sonido de la música y el canto unifican a la comunidad, y constituyen otra de las capacidades humanas que le posibilitan devenir sujetos colectivos constructores de la historia.

[13.66] Lo mismo acontece en la danza. Es la alegría de la corporalidad viva de la comunidad que expresa también en un movimiento rítmico de dicha corporaidad. La danza puede ser singular o grupal, de élite, religiosa, popular o comunitaria. La danza también puede ser practicada por una pareja en relación erótica, cara-a-cara, piel con piel. En este caso sería justamente el caso del *Cantar de los Cantares*, pero danzado: “Que me bese con los besos de su boca”. La pareja que danza, y al danzar sienten la proximidad de la otra persona; es la pareja que está al origen de la vida del hijo y la hija, es decir, de la progenie. Son la fuente de la vida de la nueva generación y por ello que la Otra o el Otro sexuado tiene una especial belleza. El varón para la mujer y la mujer para el varón. Si bien hay otras maneras de ejercer la sexualidad y el género, en la danza erótica de la pareja mujer-varón es la que procrea la nueva generación físicamente. De todas maneras el amor siempre debe estar detrás como fundamento.[6]

[13.67] En la comunidad la danza siempre se hace presente. El *candomblé* en el Brasil afro por ejemplo, es una danza que los esclavos africanos trajeron a América del Sur. Gracias a la danza el esclavo africano pudo guardar su dignidad humana y conservar su identidad

comunitaria. Es en este sentido que la danza es una expresión de la belleza y un momento fundamental de la estética. Por ello es que Eboussi Boulaga, el gran pensador de Cameroun, parte del Sur Global, en *La crise du Muntu* (1977) afirma que el "*je pense donc je suis*" de Descartes (yo pienso, luego existo) es el origen del asesinato del "*je danse donc je vie*" (yo danzo, luego vivo). Afirmando el "yo danzo" sobre el "yo pienso", Eboussi Bulaga está afirmando el "yo vivo" en concreto sobre el "yo soy" en abstracto. El camerunés concibe a la danza como la realización humana. La danza es música y mitopoiesis, texto, contiene los grandes relatos de un pueblo. En la música los mitos crean un ambiente de sensibilidad especial. Como hemos indicado, la música cuando es producida en comunidad genera una convivialidad profunda, lo cual produce una inmensa alegría y emoción por estar vivos en comunidad, y no solos por existir en abstracto. Porque en abstracto podríamos decir que la luna existe y que es real, pero no estaríamos hablando de la vida afectiva de la canción tropical: "Luna lunera cascabelera, dile a mi chiquita por Dios que la quiero…". Se danza en torno a la vida, a la vida humana vulnerable. La definición de la belleza que hemos propuesto en esta *Estética de la Liberación* hace referencia a un aspecto de la realidad cósmica de la cosa real en tanto que es fuente de la vida del viviente. Se danza en comunidad porque al danzar cada uno de los miembros siente, se emotiva comunitariamente el estar de hecho en comunidad. Danzando se comienza a perder la conciencia, aún en el caso de los esclavos al ritmo del candomblé. La "Madre de santos" llega a perder los sentidos y se traslada estática a un diálogo con los "orishás" o espíritus. Para los esclavos en Brasil el canto y la danza son la posibilidad, constituyen un fundamento de sus resistencias y luchas de liberación, y de allí que lo estético está al origen de su proceso de liberación política. En la actualidad, la juventud del mundo danza al ritmo de los tambores africanos, o al menos a su ritmo, desde el jazz tan despreciado por Adorno. El tambor es como el latido del corazón de la comunidad.

[13.68] Es interesante que el mismo Hegel descubre que si la escultura y la arquitectura fueron los campos estéticos más importantes para el así denominado mundo clásico griego, pensemos en el Partenón o la Venus de Milo, en el Romanticismo alemán el arte propiamente dicho, es decir, el campo artístico más importante fue la música. La música se relaciona al fenómeno que en el mundo romántico se llama *Innerlichkeit* ("*Inner*" significa "adentro"), es decir, interioridad, ensimismamiento. En esto coinciden Beetohven y Hegel, cabe no olvidar que ambos nacen en 1770. Por su parte Arthur Schopenhauer sitúa a la música como una experiencia final y perfecta de la vida humana. Se trata de alcanzar un estado de quietud, de paz y de profundo silencio contemplativo. Heidegger le llama a esta experiencia: *Gelassenheit*. Estando en la Universidad de Friburgo, recorriendo el campus en el que Heidegger fue profesor, me adentré unos kilómetros en la Selva Negra, en medio de las montañas, no lejos de la frontera con Suiza. Allí se encuentra una pequeña choza de madera en medio de las montañas, de unos seis metros por diez, en la que el ontólogo y su esposa pasaban algunos fines de semana. Era una choza, un lugar muy simple. Comían en la misma habitación en la que dormían, porque en el otro cuarto Heidegger tenía parte de su biblioteca. Se dice que allí escribió (*Gelassenheit*), acerca de la paz interior del pensamiento abismal. Del silencio surge la música, ayuda a abstraerse del mundo cotidiano, del ruido, de la cacofonía ("*fonía*" significa "ruido", y lo "cacofónico" es considerado desagradable y se refiere al disgusto de la música "fea"). En este sentido, la música nos permite huir del ruido cacofónico disonante, y que nos permite que internemos en el silencio bello de la naturaleza o, por ejemplo, en la concentración del pensar que Heidegger tuvo, como

experiencia que todo filósofo debe ejercitar cotidianamente. La música nos ayuda a ello, no tanto las canciones, ya que cuando aparece la letra también aparecen los conceptos con propósitos teóricos o prácticos, pero no el gozo estético. En este sentido, una de las finalidades de la belleza musical es crear un ambiente estético que permita el florecimiento de una emotividad positiva, alegre y feliz que nos lance a experimentar la fiesta, el *homo felix*. De allí que el *áisthesis* musical es festivo. La música crea un ambiente dentro del cual el contenido brota desde el silencio y la pausa, la armonía y el contrate.

[13.69] Por ello canta el gallo al amanecer. También la hembra que ante el huevo, se alegra como si fuese una obra de arte y por ello canta en un gesto de triunfo. ¡Es un canto a la vida! Si el huevo fue fecundado por un gallo, entonces, en el futuro será un pichoncito que picoteará la caparazón de su huevo y saldrá caminando, algo que no sucede con los seres humanos ya que nacemos "demasiado pronto" (como expresa Adolf Portmann), y para que caminar necesita al menos un año. El pichón de pato, por ejemplo, rompe su huevo, y se lanza al agua y comienza a nadar detrás de la pata madre. ¡Es una belleza! ¡Qué maravilloso milagro de la naturaleza y la vida! Esos patitos son una obra artística producida a través de la corporalidad femenina por la Madre Naturaleza. Misterio y estética simultáneamente. Y por ello el gallo canta en la madrugada al sol origen de la vida, del calor y la luz. Este es un primer elemento relativo a la belleza de la música que debe considerarse en una estética de la liberación. Atendiendo a la definición de belleza que hemos efectuado en las tesis anteriores, de modo análogo podemos afirmar que el sonido es bello cuando refiere a un aspecto de la realidad que se revela como el origen o fuente creadora y recreadora de la vida. Gracias a la música *sentimos* la alegría de vivir que nos produce una euforia corporal, la cual nos permite vivir la vida de una manera más intensa. De allí que la belleza también refiere al sentir la intensidad de la vivencia y convivencia comunitaria al captar emotivamente determinado sonido. Volveremos más adelante sobre el tema. La música es una apertura al mundo que no es visual sino auditiva. No nos referimos a la sensibilidad de la piel ni al agrado que sentimos, por ejemplo, al percibir la suavidad o la aspereza de una superficie. En este parágrafo le prestaremos especial atención a la belleza del sonido que se transforma en melodía. Se trata de un fenómeno auditivo siempre en movimiento. No se estructura de un contenido como el lenguaje, es decir, desde la lógica del sujeto-verbo-predicado, el cual constituye un enunciado que puede convertirse en relato. Mientras que el arte literario se construye sobre el relato de palabras, la música se construye sobre el proceso diacrónico de una melodía, es decir, en base a sonidos y no sobre palabras. En este sentido, la melodía es como la tesitura sobre la cual se desarrolla el proceso musical, lo que implica que no se actualiza ontológicamente en el espacio sino en el tiempo.

[13.7] *El canto y la danza de los animales y el ser humano*

[13.71] "Los pájaros cantan", decimos comúnmente. A su vez, prácticamente todos los animales danzan. Pensemos, por ejemplo, en la *danza nupcial* delas abejas. Las princesas que pretenden convertirse en abeja reina vuelan a gran velocidady son seguidas por los zánganos en una danza que posibilita que solamente una de ellas sea la fecundada. "Reina" en el sentido de que es la única que ha de ser fecundada y cuya especialidad será la de poner miles de huevos. Las abejas también danzan en forma de un 8 para comunicar al resto de

miembros de la colmena el lugar exacto en el que se encuentra una flor de la cual poder alimentarse. La dirección del eje de dicha figura del 8 y la velocidad con la que danza indica la dirección y la distancia precisa donde se encuentra el polen, el alimento. De esta manera, las abejas captan dicha danza y se lanzan hacia el alimento, es decir, hacia la fuente de la vida. También danzan los pájaros e incluso cantan y tienen ritmo. En la naturaleza viva hay música, canto y danza.

[13.72] Todos los animales pueden apreciar la música y aun danzar. En las redes sociales se puede ver un video que muestra una orquesta sinfónica tocando desde un barco, en medio del mar, una especie de canto de ballena con violines y trompetas, haciendo que el sonido sedifunda debajo del agua y lo puedan escuchar las ballenas. De pronto, los enormes mamíferos escuchan la música y comienzan a saltar y mugir en torno al barco. ¡Qué belleza! ¡Se alegran de lo que escuchan y lo manifiestan danzado sobre las olas del mar![2] Algo semejante sucede, por ejemplo, con un perro que al escuchar cantar a Pavarotti en un programa de televisión paran sus orejas y se ponen aullar y ladrar frente a la televisión hasta que el gran tenor deja de cantar.[3] Los perros escuchan la música y la reproducen aullando y ladrando, el pájaro la produce trinando consu pico y los insectos con sus alas. Los animales superiores, y hasta los insectos sienten la música, el canto y la danza. Esto nos lleva nuevamente a criticar a P.-J. Proudhon en aquello de que los animales sí aprecian la belleza auditiva, y en este caso la belleza de la música.

[13.731] Esta *áisthesis* viviente, pero en menor grado, ante la musicalidad de la realidad no es solo una vivencia del ser humano, sino también los insectos y los animales. Expresamos con verdad que "los pájaros cantan", y lo expresamos comúnmente. Pero además prácticamente todos los animales danzan. Pensemos, por ejemplo, en la *danza nupcial* de las abejas. Las princesas que pretenden convertirse en abejas reinas vuelan a gran velocidad y son seguidas por los zánganos en una danza que posibilita que solamente una de ellas sea la fecundada. Será "reina" en el sentido de que es la única que ha sido fecundada y cuya función consistirá en poner miles de huevos. Las abejas también danzan en forma de 8 para comunicar el lugar exacto en el que se encuentra una flor de la cual poder alimentarse. La dirección del eje de dicha figura y la velocidad con la que lo hacen indica la distancia y la distancia precisa. De esta manera, las abejas interpretan dicha danza y se lanzan hacia el alimento, es decir, hacia la fuente de la vida. También danzan los pájaros e incluso cantan y tienen ritmo. En la naturaleza viva hay música, canto y danza. El pavo real cautiva la hembra con su esplendida cola en una danza que gana el gusto de las hembras. Todos los animales danzan y pueden escuchar música. En las redes sociales se puede ver un video que muestra una orquesta sinfónica tocando desde un barco, en medio del mar, una especie de canto de ballena con violines y trompetas, haciendo que el sonido se difunda debajo del agua y lo puedan escuchar las ballenas. De pronto, los enormes cetáceos mamíferos escuchan la música y comienzan a saltar y mugir en torno al barco. ¡Qué belleza! ¡Se alegran de escuchar y lo manifiestan saltando y danzanso![2]

[13.74] Algo semejante sucede, por ejemplo, con un perro que al escuchar cantar a Pavarotti en la televisión paran sus orejas y se ponea aullar y ladrar frente a la televisión hasta que el gran tenor deja de cantar. Cuando termina de cantar el barítono y cierran la televisión, el perro retorna a su habitual lugar y se duerme.   Los perros escuchan la música

y la acompañan aullando y ladrando, el pájaro la produce trinando con el fino sentido de la producción de bellas melodías moduladas con su pico y los insectos con sus alas. Los animales e insectos crean música, canto y danza.Esto nos lleva nuevamente a criticar a P-J. Proudhon: los animales sí aprecian la belleza y en este caso la belleza de la música.

[13.8] *La música como momento del desarrollo cultural de los pueblos oprimidos*

[13.81] La belleza musical se producía tradicionalmente a un ámbito religioso, por ejemplo en Egipto, la India y la China, en el Imperio bizantino o latino medieval, en la Mesoamérica o en el Imperio inca antes de la invasión europea. Era un canto sagrado a los dioses. Ya en la Modernidad se practicará en las cortes de las monarquías y lentamente se irá secularizando hasta convertirse en un baluarte de las burguesías y los especialistas. Poco a poco las orquestas sinfónicas dejaron de realizarse en los templos para ejecutarse en edificios especiales: los grandes teatros modernos, secularizados e inaccesibles al pueblo de los pobres. Mientras que en las iglesias el pueblo participaba de los coros, la burguesíaprefirió dejarlo fuera del lugar sagrado. Sin embargo, el pueblo continuó produciendo música, canto y danza. Al comienzo también con significación religiosa, ya que toda la cultura estaba unificada, pero a medida que la élite se fue separando del pueblo, éste siguió produciendo música popular, cantando y danzando. Las danzas populares tienen como contenido una gran tradición porque se mueven al ritmo de las antiguas canciones, las cuales se separaron de la burguesía y continuaron siendo religiosas y populares. Muchas danzas se deben a festividades religiosas o patrióticas, pero al ser patrióticas son modernas y secularizadas. El pueblo continúa produciendo música en tanto que resistencia, pero también como reinterpretación de su propia vida. El pueblo se expresa creativamente a través de la nueva música, del canto y la danza popular. Allí es donde laestética debe poner su atención estético-científica para poder describir lo que estáaconteciendo en el nivel de la estética auditiva, de enorme presencia en México. La música popular rítmica llena grandes espacios con presencia de miles de miembros de la nueva juventudes. Cuando tocan las bandas populares se reúnen más de 100 mil personas en el zócalo de la ciudad capital mexicana. Esto no lo logra ninguna sinfonía, música de élite, ni ningún especialista estético.

[13.82] La música popular tiene su propia estética y contiene el constitutivo esencial de la belleza auditiva: dar tono melódico, positivo y alegre a la vida de un pueblo para que no sólo resista la opresión y la exclusión, sino también se motive a crear lo nuevo. “A desalambrar, a desalambrar”, cantaba Daniel Viglietti allá por los años 60 del siglo XX, como crítica popular de una élite burguesa que explotaba a obreros y gauchos, crítica a la modernidad y al capitalismo. El concepto con contenido práctico de esta canción pretende movernos a romper los alambrados de la propiedad privada y abrirnos a la vitalidad de la comunidad. En esto consiste una estética de la liberación. Para los pueblos originarios la música, el canto y la danza curan en parte la herida de la colonización. Es decir, ¡tiene relación con la vida! En el canto, la música y la danza, el pueblo afirma que existe y que está vivo, pero no se detiene allí, sino que lucha para que la vida pueda ser vivida dignamente. En este sentido la música adquiere un sentido político liberador. Mercedes Sosa, una indígena cantora de pueblo, es un faro en el camino, por mujer, de cultura originaria y que vislumbra el mundo latinoamericano liberado.

[13.83] La música bailable popular, , afrocaribeño y afro latinoamericano, son los que danza del pueblo. Son numerosísimos pero nombres algunos; el merengue y la bachata de Santo Domingo, la kizomba se baila en el Caribe y viene de Angola, la rumba, la salsa de origen también caribeña por la influencia bantú, la samba del Brasil, el tango en el Río de la Plata originario de ritmos africanos y mezclado de a vida urbana de los inmigrantes del comienzo del siglo XX. Haría que agregarle el mariachi, la música electrónica de ritmo del tabor de origen de los esclavos afroamericanos en países como Brasil, la Costa atlántica de Colomia, Venezuela y el Caribe. Habría que agregar la canción criolla y mestiza popular de todos los rincones de América Latina, como las canciones de Mercedes Sosa y su canción: *Gracias a la vida /que me ha dado tanto*, o las de Atahualpa Yupanqui: "*Por que no engraso los ejes/ me llaman abandonado/ si a mi me gustan que suenen/ ¿Pa qué los quiero engrasar?*"

TESIS 14

LAS ARTES DE LA TEMPORALIDAD DEL RELATO LINGÜÍSTICO. LA LITERATURA, LA POESÍA, EL TEATRO Y LA MITO-POIESIS

[14.1] *La palabra se hizo carne*

[14.11] En semita el término "palabra" se escribe "*dabár*" y en griego "*lógos*". Para la filosofía egipcia nacida en Memfis, cuyo origen histórico se remonta unos 5 mil años en el pasado, *Ptah* es el dios más importante. De este dios proviene la palabra "Egipto", la cual significa a los "adoradores de *Ptah*".[3] Este dios puede manifestarse de dos maneras: a través de la lengua y de la sabiduría *Thot* del panteón egipcio (el *Lógos* griego, y la *dabár* semita) Estamos en el origen de Jerusalén y Atenas. Se manifiesta también el dios egipcio de una segunda manera como el dios Horus, el cual representa la voluntad y la emoción. De esta filosofía milenaria nace la idea de que el contenido semántico de la *palabra* que se objetiva en el mundo y deviene realidad, es decir, se materializa o toma *carne* u objetividad[233]. A su vez, es desde este núcleo ético mítico que tiene sentido la frase que está al comienzo del Evangelio de San Juan: "El verbo se hizo carne".[4] Hegel afirma que el artista objetiva en el campo artístico su subjetividad en la obra de arte, es una objetivación de la subjetividad (expresión que Marx utiliza para el trabajo con respecto la obra producida). Esta objetivación de la subjetividad dice relación con la materialización del concepto, es decir, con la objetivación de la imagen o representación subjetiva de la del valor real. Esto nos lleva a trabajar aquella dimensión de la filosofía que estudia los signos: la semiótica.[5]

[14.12] Para Hans-G. Gadamer la *significatividad* del mundo integra todas las experiencia de la totalidad empírica con un léxico de palabras, en el que cada cosa real recibe un nombre. La imagen, el concepto se actualiza cerebralmente en la subjetividad del artista (singular o comunitaria) se objetiva en dicha expresión lingüística como mediación semántica de comunicación intersubjetiva. Se da así una objetivación (*Entäuserung*[234]) sonora oral o escrita de la subjetividad como una revelación expresada en el correspondiente tipo de belleza. La cosa real (la palabra, la sentencia, el acto de habla, la poesía, la narrativa literaria, etcétera) es decodificada por el que la escucha o lee, expresándose en ek modelo de Jackobson, y *emocionalmente* sentida (la *áisthesis*) como fuente de un aspecto del proyecto de la vida humana, como la exposición[235] que constituye

---

[233] No se habla de cuerpo o alma, sino de la unidad de ambos conceptos en la unidad de la corporalidad. Véase de Dussel, 1969 *El humanismo semita,*, y de Dussel, 1974, *El humanismo helénico.* La unidad de la corporalidad unitaria humana se expresa en semita con la palabra *Basar*

[234] No en un sentido negativo sino en sentido positivo o cultural, poner *fuera* objetivamente lo que está *dentro* subjetivamente.

[235] En tanto la palabra que *expone* la subjetividad públicament e "pone en riesgo" al que la profiere. "Se expone" al develar lo oculto, que guardaba en secreto con celo, ser mal interpretado en su contra

la intersubjetividad comunicativa necesaria para que los seres vivientes humanos crezcan cualitativamente gracias a su vida comunitaria. Como los animales, aun los primates superiores, tienen signos muy rudimentarios y no se les permiten acuerdos que logren la convivialidad de los grandes números de participantes que solo con complejas argumentaciones logran lo consensos que llegan a constituir instituciones enormemente complejas, como el Estado por ejemplo, que permite que convivan establemente aun millones de miembros

[14.12] En esta oportunidad debemos volver a remitirnos al parágrafo 4.2 de la *Filosofía de la liberación* (1977) titulado "La semiótica", pues es necesario pensar en una filosofía de la palabra, del lenguaje, del verbo y de la belleza de la expresión oral o escrita. Al cambiar la época también cambian las palabras y con ellas el modo de expresión. Abordemos en esta tesis la belleza de la expresión de la *palabra* en general. No es extraño que Hegel le haya concedido a la poesía el capítulo más extenso de sus *Lecciones sobre la Estética*, concibiéndola como el único arte dedicado a la belleza de la expresión hablada o escrita como dimensión de la palabra. A su vez, despreciaba en cierta medida a lo que se denominaba "prosa" por tratarse de la escritura o expresión cotidiana. Inversamente a su casi inexistencia en los tratados de estética del pasado, en el siglo XIX la literatura ha cobrado una notoriedad absolutamente central en el arte de la palabra. Actualmente existe la ciber-literatura, la cual en China cuenta con más de 400 millones de lectores *online*. Se trata de un *boom* literario que todavía no hemos realizado en América Latina, el cual pretende suplantar en gran medida al libro en papel de imprenta. Recordemos que fueron los chinos los que descubrieron el papel y la imprenta siglos antes que los europeos.

----

[2] Si la estética de Hegel se ocupó especialmente de la poesía, pues fue el capítulo más largo de sus *Lecciones sobre la Estética*, nosotros la situaremos en segundo lugar. Comenzaremos por la literatura.

[3] La palabra que denomina la cultura del Egipto viene de "Co-pto", que es la misma que "Egi-pto", y se refiere a "los adoradores de *Ptah*", el gran dios de Menfis.

[4] Juan 1,14.

[5] La expresión oral de un pensamiento también es una objetivación de la interioridad, de tal manera que si fuese bellamente expresado podría ser considerado literatura.

[14.2] *Cosa real, actualización neuronal y denominación lingüística*

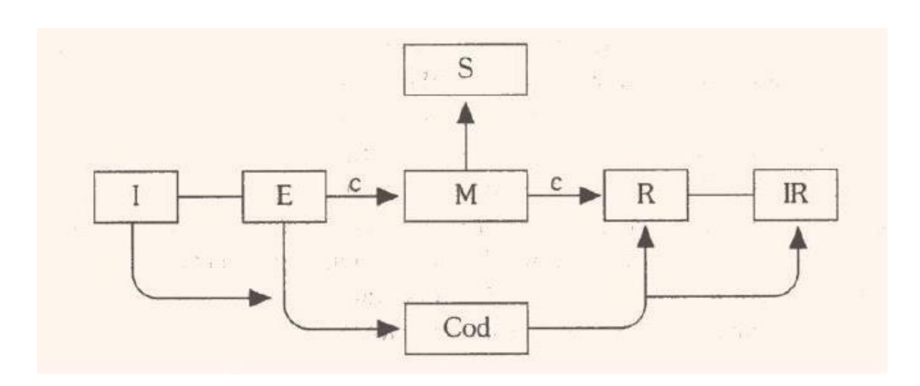
[14.21] La imagen, el concepto que se actualiza cerebralmente en la subjetividad del artista singular o comunitario, se objetiva en una expresión lingüística como medio semántico de comunicación intersubjetiva. Hemos insistido mucho en el concepto de "verdad" propuesto por Xavier Zubiri. En este sentido, el concepto refiere a la re-constitución de la *cosa real* en la interioridad neocortical cerebral humana. La *cosa real* en tanto tal no existe en el cerebro, sino que es re-producida cerebralmente gracias a las "aberturas ontológicas" sensitivas (la vista, el olfato, los oídos, el gusto, el tacto, etcétera). Se trata, en efecto, de una actualización neuronal de lo real. Esta actualización de la cosa real y su realidad en la interioridad de la subjetividad se objetiva a través de la acción oral sonora (emitiendo sonidos gracias a las cuerdas vocales para ser escuchados por los órganos del oído de otros miembros de la comunidad y decodificados cerebralmente por ellos/as) o escrita. Es como una "alienación" (objetivación) o "puesta afuera" de la subjetividad. Esto significa que

tanto la palabra sonora como la escrita son codificaciones que a través del oído o la lectura del receptor son decodificadas, posibilitando su captación cerebral, su representación conceptual.

[14.22] El hecho de formular fonéticamente una idea es ya todo un problema lingüístico, pues supone formular palabras utilizando los sonidos que producen las cuerdas vocales y, a su vez, dotar dichos sonidos de un significado eidético, transformando lo fonético en lingüístico. Si pronunciamos, por ejemplo, la palabra "flor" (una rosa por ejemplo) nos estamos refiriendo a la flor real, pero además al concepto neocortical de flor (un mapa cerebral eidéticamente) y a la flor material (empíricamente) de la que sentimos además su bello aroma. En este sentido, la flor posee una realidad *de suyo* (que no depende para crecer de que la conozcamos o no, por ejemplo), pero de todas maneras hemos construido de ella una re-presentación neuronal en nuestra interioridad subjetivo-neocortical. A su vez, es posible representar dicha flor por medio de una palabra *ad plaquitum* (decían los clásicos) representada fonéticamente por cuatro letras (fonéticamente o por escrito) los cuales cada uno se refiere a un sonido particular. Esto constituye algo *distinto* a la flor *de suyo* y a la constitución que tenemos de ella en el cerebro: se trata del sonido constituido a partir de la pronunciación de cuatro letras articuladas lingüísticamente, la cual denomina a una *cosa real* o a un concepto cerebral. Es por ello que existen tres momentos hermenéuticos: la *cosa real*, la *actualización* (explica X. Zubiri en *Sobre la esencia*) cerebral, la referencia a una denominación o el aspecto lexical mismo (la palabra). Esta última puede ser escuchada por otro ser humano a través de sus oídos, y decodificada cerebralmente. Gerald Edelman, premio nobel de fisiología y medicina, nos habla de la realidad neuronal de las cosas memorizadas por el cerebro.[6]

[14.23] La *cosa real* entonces es expresada a través de un signo: la palabra, la sentencia, el acto de habla, la narrativa literaria, la poesía, el teatro, etcétera. Es decir, la palabra expresa un contenido eidético, diría Husserl. Lo eidético se refiere a la construcción de la imagen y del concepto en un nivel neuronal, el cual también es decodificado en su contenido eidético por el receptor del mensaje, el cual gracias a la memoria lexical puede referirlo a una *cosa real*. Expresándonos con las categorías del modelo de Roman Jakobson ¡896-1962, el cual aparece en el *Diagrama 4.2.5.2* de nuestra *Filosofía de la liberación*, enriquesido por G. M. Edelman (1989, *Remembered Present. A Biological Theory of Consciousness*, Diríamos que el sujeto emisor codifica la *cosa real* en una palabra (signo), la cual constituye el contenido del mensaje. Este mensaje decodificado por el receptor de la expresión lingüística hace posible la comunicación. Sin embargo, debemos agregarle a este modelo la emotividad del sujeto (emisor y receptor). Las palabras que nos hablan de realidades nos emocionan por ser fuente de un aspecto de nuestra vida singular y comunitaria, es decir, porque se las descubre como el fundamento de la intersubjetividad comunicativa.

Diagrama 4.2.5.2



Aclaración del Diagrama : El emisor (E) envía al receptor (R) un mensaje (M) por un canal (c) que puede tener frecuentemente impedimentos o resistencia (“ruidos”). El emisor transmite una cierta información (I), que tiene como referente un significado (S), que es captada por el receptor como información recibida (IR). La información es previamente codificada (entre I y E)según un cierto código (Cod) que al ser captada por el receptor debe ser decodificada (entre R e IR). Véase Edelman, G. M., 1989,

[14.24] El sonido de un silbido que un pastor de ovejas efectúa para que otro lo escuche, por ejemplo, puede significar muchas cosas. A través de él puede estar avisándole que se viene una tormenta, que tenga cuidado porque hay un lobo cerca o puede estar diciéndole que se reúnan para comer. Esto es algo que también sucede entre los animales, pues los pájaros también se comunican el lugar donde hay alimentos, cuándo hay peligro, dónde hay agua, etcétera. Es decir, los animales también poseen una cierta simbólica que les permite constituir una cierta comunidad. La comunicación es el elemento fundamental de los seres gregarios, como las manadas de lobos, de leones, las jaurías de perros o los cardúmenes de peces. Todos los animales, hasta los primates superiores, cuentan con la posibilidad de expresar signos. Sin embargo, éstos son muy rudimentarios y no les permiten generar acuerdos volitivos para lograr conviabilidad entre muchos participante. ¿Por qué los animales no logran hacer comunidades muy numerosas? Porque su medio de comunicación lingüístico es muy simple, lo que no les permite llegar a acuerdos acerca de situaciones complejas. El ser humano, en cambio, posee un complejo sistema de comunicación que le permite ponerle nombres propios a millares de cosas que hacen a suvida cotidiana, algo fundamental para lograr acuerdos entre cientos, miles y millones de participantes. Cuando pronunciamos la palabra “mesa”, “perro” o “árbol” no necesitamosexplicar qué significa cada cosa. De no ser así deberíamos volver a describir cada cosa demodo singular, lo cual nos impediría comunicarnos eficazmente porque nos demoraríamos demasiado dando explicaciones. Esto nos permite crear lenguajes del lenguaje, lo que posibilita una comunicación más rica, basada en argumentos, en la destrucción de argumentos y en la consecución de consensos. Al llegar a consensos, el ser humano puede crear instituciones que le permitan convivir en grandes comunidades. En este sentido, gracias a la lengua es posible la complificación de la vida intersubjetivay comunitaria.

[14.25] Nombrar a cada *cosa real*, eventos, posibilita la convivialidad de grandes números de participantes. Hemos dicho que gracias a las estructuras argumentacionales se logran los consensos, los cuales son la condición de posibilidad para crear instituciones sociales diferenciadas y complejísimas como el Estado. Esta macro-institución, quizás la más compleja creada porel ser humano, supone múltiples acuerdos a nivel económico, jurídico, gubernamental, etcétera, formalizados a través de códigos cuya base esencial es la lengua. Esta es la finalidad pragmática de la palabra. Las palabras se organizan sintácticamente, es decir, con coherencia sistemática: sujeto-verbo-predicado. A su vez, cada palabra tiene un significado (la semántica) y reglas lingüísticas propias, las que determinan el modo relacional entre personas (la pragmática).Todo esto constituye una totalidad lingüística y sígnica, la cual nos permite comunicarnoscon aquellos que también conocen la lógica interna de dicha totalidad por participar a la misma cultura..

[14.26] El ser humano no nace sabiendo hablar, sin embargo, al año de edad ya comienza

a dominar en su pequeño mundo un pequeño sistema lingüístico. Poco a poco aprende el significado de las palabras, las reglas de comunicación y a hablar con los demás. La totalidad lingüística le da a cada palabra (fonéticamente formulada o escrita) el significado de una *cosa real* o simbólica, metafórica. En este momento del discurso debemos hacer el pasaje hacia un mundo nuevo: el mundo de la "ficción". Este mundo no es real *de suyo*, sino que ha sido creado por el ser humano. Veremos de qué se trata, pues la literatura será un dominio del sistema "metafórico". Es el mundo trascendental al mundo empírico que podríamos denominar el "mundo de los símbolos, del *sentido* de la vida metafórica" inspirándonos a H. Blumenberg.[236] Habría que distinguir el mundo empírico del *significado* (*Bedeutung)* del mundo metafórico del *sentido (Zinn*).

14.27] Gracias a la denominación *ad hoc* de cada *cosa real* con sentido (el nombre, las palabras) ya no es necesario describir detalladamente el significado de cada fenómeno que se nos presente. Por lo general, una persona normal domina unas 800 o 900 palabras, mientras que quien ha sido más educado puede hacer uso de unas 2 o 3 mil. En este sentido, el sistema chino de escritura (el cual significa cada palabra y no cada letra fonéticamente)[7] posee una gran ventaja respecto al sistema occidental fonético (no ideográfico). Expresarnos semánticamente nos posibilita comunicarnos velozmente y sin necesidad de efectuar una posterior descripción detallada de la *cosa real*, de determinada acción de alguna realidad o aspecto de ella. En este sentido, la totalidad del mundo ontológico (el mundo de la vida cotidiana) tiene su expresión paralela simbólica con sentido creada culturalmente por el ser humano en base a palabras, es decir, en una totalidad lingüística.

[14.28] La denominación de la *cosa real*, es decir, su signo, refiere a toda una estructura lógico-lingüística. La flor en tanto que flor es un modo de ser idéntico al de otras flores, sin embargo, en el caso de los seres humanos la lógica es diversa porque cada persona es distinta a todas las demás. Si bien es posible decir "las personas", haciendo referencia a todos los seres humanos, Juan Pérez es único aunque existan muchas personas llamadas del mismo modo. Esto se debe a la *exterioridad* transontológica del mundo de cada persona (existencial y lingüístico).[8] Cuando la subjetividad se objetiva a través de los signos irrumpe la palabra. Este acontecimiento hace referencia a una antigua formulación semita: la palabra deviene *cosa real* (el verbo se hace carne). Es decir, la palabra es la denominación de la cosa y de su representación, conceptual de la *cosa real* en el cerebro. Esto significa que tanto la representación comoel nombre del concepto son subjetivos e intersubjetivos.

[14.29] Algunos seres humanos tienen la capacidad de usar palabras muy bellas a la hora de expresar determinada *cosa real* o aspecto de la realidad, de tal modo que cuando se expresan oralmente, o a través de la escritura, producen obras de arte. Si bien no todos podemos hacerlo, los pueblos sí cuentan con esta capacidad. Se trata de los dichos y poesías tradicionales, como también las obras producidas por los clásicos de las grandes culturas (los *Upanishads*, el *Rigveda* o las *Analectas* de Confucio). Hace unos mil 600 años antes de Aristóteles ya se hablaba de dos facultades del ser humano: la palabra expresiva (el concepto, la teoría) y el afecto (la voluntad, el amor). Estas dos facultades

[236] Blumenberg, 2001.

subjetivas son las que se expresan objetivamente en la realidad como obras de arte. La palabra ahora es la materia del artista, es decir, del constructor de símbolos míticos (*mitopoiesis*). Aristóteles afirma que es propio de los filósofos "producir mitos", ya que éstos no son otra cosa que la explicación estética de la existencia humana, metafórica o simbólicamente. De aquí proviene la poesía. Usando la rima y otros instrumentos técnicos de la expresión artística de la palabra es más fácil recordar un relato y dotarlo de belleza. De allí que al comienzo todas las grandes obras de las culturas hayan sido poéticas y no sólo relatos literarios.

[14.3] *La belleza de la palabra*

[14.31] Ahora bien, en que consiste la belleza del relato de palabras en la literatura. Si la belleza refiere a la emoción estética que se siente al descubrir a la *cosa real,* al texto en este caso, como fuente de vida, en el caso de la palabra expresada poéticamente, es bella la realidad misma de dicha palabra porque es captada por la subjetividad como si fuese una fuente de más y de *mejor vida* en el nivel trascendental del mundo del sentido, del proyecto de vida. Cuanto más bella es la palabra, más fácil concebirla, repetirla y utilizarla para la construcción de la vida de la vida y de de la comunidad. Por ello se gu sta de la liteatura, por su relación con la vida del lector.

[14.32] *El nacimiento de la literatura* nace en el siglo XVI pero hay antecedentes de siglos anteriores del mundo islámico clásico, y uno de sus antecedentes más importantes es un relato del mundo persa-musulmán titulado: *Las mil y una noches* (*Hazâr afsâna*). Esta obra que relata la historia de la joven Scheherazade, quien se enfrentó a la masculinidad tóxica del Sultán Shahriar. Este Sultán era un machista dominador que después de acostarse con las mujeres más bellas las mandaba a decapitar. Siendo consciente del peligro que corría,Scheherazade decidió persuadir al Sultán relatándole historias, mitos y cuentos (expresiones lingüísticas tradicionales), pero dejando en cada caso inconcluso el final del cuento. El Sultán, queriendo saber cómo continuaba la historia, le perdonaba la vida por una noche más. Al día siguiente Scheherazade concluía el relato anterior, pero comenzaba otro para dejarlo nuevamente inconcluso. Así mil veces. Gracias a la belleza de sus palabras, lo inquietante del relato y el afán por llegar a las conclusiones, el Sultán comenzó a entender *la vida de otra manera* hasta que una noche le perdonó la vida. Esta experiencia es tomada por feministas musulmanas como el caso de una mujer inteligente que domesticó a un macho tóxico. No se trata de una narrativa teológica (propia de los griegos, romanos, egipcios y aún medievales), no es científica (como la matemática o la filosofía tan avanzada en el mundo árabe), sino cotidiana, poética, estética. Es, más bien, una narrativa cotidiana, secular, bella. *Las mil y una noches*es un texto secular que abre un nuevo espacio al mundo metafórico, simbólico o de ficción estética. Este es el tema.

[14.33] ¿Cómo se crea un nuevo espacio ontológico metafórico o trasnendental al nivel meramente empírico del mundo cotidiano? Hemos dicho que el mundo cotidiano posee un mundo paralelo constituido por la lingüisticidad metafórica del sentido, el cual refiere a una realidad de tipo imaginario con el cual es posible construir otro mundo: el mundo de la ficción. En el boom literario latinoamericano del siglo XX se le denominó el "realismo mágico" en el que vive el pueblo del continente. Este tipo de mundo es absolutamente

humano, pues ningún animal es capaz de construir un mundo ficticio como lo hace el ser humano con la literatura. Esta es la culminación de la obra de arte lingüística. Según los historiadores, la literatura castellana, y quizá moderna europea en general, nace de la mano de un Miguel Cervantes, autor que falleció el mismo año que William Shakespeare (es interesante que Cervantes murió un 22 de abril de 1616 y Shakespeare el día siguiente, es decir, el 23 de abril del mismo año). Cervantes fue el pasaje de los relatos modernos del español que perteneció todavía al mundo medieval, y por ello se inspiró en los relatos de la caballería medieval escritos por quienes habían ido a Tierra Santa a "recuperar" el Santo Sepulcro. Shakespeare, en cambio, aborda la subjetividad emotiva de las cortes reales, es decir, de las burguesías nacientes, y juega con las contradicciones que se producen en la vida emotiva individual de la subjetividad trágica o dramática de este tipo de sujetos. Cervantes y Shakespeare, uno bajo la influencia de la caballería medieval y el otro de la intriga palaciega, crean un nuevo estilo que será denominado "literario", al cual Hegel no le da ninguna importancia porque lo considera "lenguaje cotidiano".

[14.34] La literatura europea inicia entonces con M. Cervantes o Shakespeare, continúa con J. W. von Goethe, C. Dickens, F. Dostoievski, O. Wilde, F. Kafka, y tantos otros. La literatura latinoamericana y caribeña, por su parte, se hace conocer mundialmente por el "realismo mágico" del *boom* latinoamericano, del que ya hemos hecho referencia, de la mano del brasileño Jorge Amado o el cubano Alejo Carpentier. En *Los pasos perdidos* (1953) Carpentier inicia la búsqueda del origen de la música, a la vez que relata la cotidianidad cultural latinoamericana. Este libro es una obra de arte que inmanta al lector, en el sentido de que cuando se comienza a leer el lector queda como "atrapado" y se transporta al otro mundo trascendental de la metáfora ontológica. Este "otro mundo" es el que nos interesa, pues es lo propiamente humano y literario. En ese mundo se encuentra el mito, la religión, las grandes utopías y los proyectos no sólo personales sino también los de toda cultura, y la humanidad. Este mundo refiere al contenido último de la existencia humana. De allí que lo plenamente humano no es tanto el comer, el beber, el habitar una casa, es decir, las cosas reales con significado, sino que lo realmente humano y lo que nos moviliza en la vida es el *imaginario* transcental del *sentido* creado por el mismo ser humano.

[14.35] El *boom* latinoamericano irrumpió entre la década de 1940 y 1950 para incrementar su ebullición en la década de 1960. Durante aquellos años América Latina comenzó a vivenciar un proceso que denominamos la "Segunda Emancipación", como descubrimiento de sí misma, y con obras que ironizaban el presente colonial norteamericano o europeo, que criticaban la situación presente, o se abrían a una utopía de libertad. Maestro de la liberación los escritores se transformaron en modelo de las ciencia sociales y de la utopía política en el mundo empírico. Muestra de ello es la teología de la liberación en tanto que retorno al cristianismo primitivo; la filosofía de la liberación como pensamiento crítico propiamente latinoamericano; la teoría de la dependencia en las ciencias sociológicas y económica y el descubrimiento del origen de la pobreza de nuestro continente, entre otros movimientos populares y revolucionarios. El *boom* literario, en efecto, expresó la belleza vivida por un pueblo ignorado, esclavizado, oprimido y excluido de la historia política y literaria hasta ese momento, dela estética hegemónica y dominadora. La estética literaria se vio muy enriquecida por el *realismo mágico* de un pueblo que en dicho contexto histórico, político, económico, cultural,

erótico, se encontraba en franca lucha por su descolonización epistemológica respecto al eurocentrismo y americanismo moderno. Es así que surge una estética que se inspira en las tradiciones populares. Comúnmente se suele decir que la literatura es una narrativa de ficción, pero esta observación es un tanto parcial. La mera narración o relato de ficción es una aventura completamente imaginaria y abstracta que no tiene ninguna relación con la realidad histórica cotidiana de un pueblo, algo que no sucede en América Latina. La literatura por el contrario abre en efecto un mundo trascendental, simbólico, paralelo al acontecer empírico, a la cotidianidad, pero se ocupa de lo que pudiera llamarse el *acontecimiento real* esencia ontológica mostrando lo oculto, lo que nadie ve. Es el relato que revela el misterio profundo de un pueblo que la ciencia histórica intenta describir con objetividad científica. La literatura no pretende describir la realidad con objetividad no comprometida, sino que introduce al lector virtualmente en la historia real en un nivel interpretativo para mostrarle el *sentido* existencial y peligroso de los acontecimientos, en el que el lector se transforma en un protagonista del mismo.

[14.36] El relato histórico-científico refiere a un tipo de narración con pretensión de objetividad desprovista de sujeto comprometido o constituyente, lo cual es imposible y contradictorio, yaque la objetividad de la ciencia histórica siempre supone y presupone una subjetividad interesada. Como ya hemos señalado, el objeto representado en la subjetividad cerebral del observador no es idéntico a la realidad misma de la *cosa real de suyo*, pues lo real de la realidad es infinitamente compleja e inabarcable por la sensibilidad humana finita. Encambio, la ficcionalidad de la literatura hace referencia a la expresión simbólica o metafórica, hermenéuticamente interpretada, de la realidad o de un aspecto resaltado de ella proponiendo un nuevo *sentido*, que es diferente al significado teórico de la misma. Cuando leemos *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez nos damos cuenta de que se trata de una obra de arte, no de una descripción científica de la realidad.. El autor describe dimensiones de las realidades que si bien es posible que ya se hayan detectado en la realidad objetiva y empírica del mundo cotidiano, empírido,, han quedado ocultas en su *sentido* profundo para las miradas ingenuas. En esto la literatura se asemeja al arte fotográfico. El artista-fotógrafo interpreta la realidad sin modificar objetivamente ningún aspecto de ella, sin embargo, por medio del color, la perspectiva, la textura física de la misma foto, entre tantos otros elementos artísticos (minimizados uno y maximizados otros), produce en el observador anestesiado e insensibilizado por el sinsentido de las percepciones diarias o los paisajes deslucidos, repetitivos y de alguna manera desposeídos de su belleza, un efecto emocional (la *áisthesis*). Descubrir la belleza de lo cotidiano y sentirla emotivamente es lo propio de laliteratura, de la fotografía y del cine.

[14.37] Hemos dicho que el mundo *simbólico, metafórico* es paralelo al mundo ontológico cotidiano y empírico del que nos habla Heidegger. La totalidad de sentido, no de realidades, en la que se instala el literato, es el mundo de la cultura, en el cual se halla el sentido último de las vivencias y experiencias humanas, por ser el mundo imaginario, el de los sueños y del royecto de vida. Este mundo es el más importante, pues la vida humana no sólo es aquello que acontece eventualmente desde que nacemos hasta que morimos, sino que también somos aquello que afirmamos como el *sentido* de nuestras vidas, el cual nos moviliza a vivir. Este mundo nos permite vivir con entusiasmo estético, es decir, con la emoción de estar construyendo algo bello, digno, valioso, bueno, verdadero. Por último, este es el que pe rmite la existencia del sentido de la vida feliz.

Este mundo donde se sitúa el relato literario es ficticio y se da en diversos niveles: mundo religioso, la fantasía, de los mitos, de los sueños utópicos (económicos, políticos, eróticos y muchos otros). Este es el mundo humano por excelencia. Es decir, si el ser humano puede construir algo que nadie más puede crear —ni los dioses, ni los animales— es el mundo *ficcional* del sentido y de la utopía: el Reino de la Libertad (como lo pensaba F. Schiller y lo retoma K. Marx). Esto es lo que Platón denominaba *Tópus Urános*. El filósofo griego afirmaba que las ideas de lo *justo* y *bueno* se encontraban en el mundo perfecto de las ideas, es decir, en un mundo divino en el que también se hallaban los dioses. Este mundo era un mundo construido por el cerebro humano y tenía una existencia neuronal. Era un mundo imaginario, pero de una imaginación que alienta cotidianamente a la vida. Como se pregunta Eduardo Galeano, otro gran artista de la escritura cotidiana secularizada, ¿para qué nos sirven las utopías si son irrealizables? "Nos sirve para caminar", responde. Es en este sentido que el mundo ficcional es el más importante. El *Tópus Urános* no es más que el mundo imaginario constituido neuro-cerebralmente por el ser humano, producto de la fantasía artística, colectiva y popular.

[14.38] Cuando el lector se interna en la trama narrativa de *Cien años de soledad* deja de existir en su mundo cotidiano y se sitúa en Macondo: un mundo imaginario, metafórico literario. El pueblito simbólico de la niñez del autor es real y lo "vive" el lector con una emoción (la *áisthesis*) que muchos de los habitantes de nuestra América viven cotidianamente. Yo mismo viví los primeros años de mi vida en un pueblito de 5 mil habitantes, donde muchos de sus participantes podían describir sus vidas en su lenguaje que es el mismo del "realismo mítico". Lo extraordinario de la literatura latinoamericana es que se inspira en metáforas del pueblo y de la cultura popular y las transforman en relatos simbólicos, literario. Se trata, en efecto, de una "narración racional en base a símbolos" (como nos enseñaba P. Ricoeur en sus clases de La Sorbone) que deben ser interpretados hermenéuticamente. Como hemos indicado, la literatura latinoamericana no se basa en relatos empíricos, sino en relatos de segundo grado o nivel que, sin embargo, no se olvidan de la realidad empírica. El símbolo, entonces, tiene un doble sentido: primeramente, el que se deja ver directamente en el relato literario y, en segundo lugar, al que se refiere indirecta y oblicuamente, es decir, connotativamente. Cuando leemos una obra de Alejo Carpentier nos damos cuenta que se trata de una obra de arte que habla sobre algo real, o sea, de algo que ya hemos constatado muchas veces, pero que no podríamos expresarlo con tanta belleza niprofundidad. Repetimos: quien relata no lo hace con una intención histórica o empírica, sino que busca desarrollar un horizonte metafórico, simbólico que está ejercido en cada ser humano y construye su proyecto de vida y es el origen del sentido que da a los eventos, que no son puramente empíricos, sino que dan un sentido a la existencia de cada ser humano como la realidad misma, como diría Hans Blumenberg. Es en ese horizonte trascendental que debemos situar a la literatura. Esta es su potencia artística creadora.

[14.39] Lo revolucionario de una literatura comprometida con la realidad es que nos hace vivircomo real algo que es simbólico. En el fondo, como dice Pepe Mujica, el objetivono es solo concretar dicha realidad sino luchar por construirla. La lucha por la construcción deun nuevo mundo a partir del horizonte utópico presagiado por la literatura produce en el actor y lector una alegría y felicidad estética. De esta manera se descubre el sentido

revolucionario del arte ya dado en el pueblo, pero expresado por el genio literario, el cual tiene un gran dominio de la lengua y una enorme imaginación de acontecer presente que presagia el futuro. Si bien estos futuros ficcionales no dejan de tener su raigambre en la realidad, abren en nuestros mundos un boquete de esperanza.

[14.5] *La poesía*

[14.51]La poesía épica está al origen de la cultura popular. En América Latina nos encontramos en un momento de poesía épica, es decir, revolucionaria. En Chile se están produciendo grandes acontecimientos, pues el pueblo está dispuesto a vota a favor de la constituyente porque se encuentra absolutamente agobiado por la Constitución instituida por el pinochetismo. El gobierno de Evo Morales en Bolivia debió exiliarse debido al golpe de Estado que le perpetró la derecha con apoyo explícito de la Organización de Estados Americanos (OEA), sin embargo, el pueblo se está levantando en defensa de la democracia. De esta manera, podemos ver cómo surge una segunda ola progresista que busca profundizar la transformación popular y descolonizadora iniciada en 1998 con Hugo Chávez en Venezuela. Es decir, se están produciendo acontecimientos que influyen e inspiran a los literatos a escribir y afirmar la esperanza épica de una nueva etapa latinoamericana. Es por ello que no sólo debemos tener en cuenta el gran *boom* literario, sino que también hay que escribir sobre y desde el movimiento histórico actual que tiende hacia la Segunda Emancipación.

[14.52] Sin embargo, también existe la poesía trágica, la cual implica cierta resignación ante la necesidad del destino. Los griegos fueron grandes poetas trágicos. Para ellos el héroe no podía liberarse del destino, es decir, de las reglas dictadas por los dioses. En cambio, la poesía dramática es aquella que no se resigna ante el destino, sino que asume la confrontación y busca la libertad. Este tipo de poesía afirmar al ser humano como un ser que es constructor en la historia. En este sentido, Paul Ricoeur afirma que cuando Adán pecó fue expulsado del paraíso de la necesidad del destino y este es el origen de la historiade la humanidad.

[14.6] *El teatro*

[14.61] El último tema que queremos abordar en esta tesis es el teatro. En este arte la literaturay la poesía toman corporalidad humana. En el teatro las personas caracterizan a ciertos personajes y representan en el relato los actos y dichos ajenos, y a veces en forma poética. [237] Tal como existía el teatro clásico, representado fundamentalmente por los griegos, así también existe el teatro popular, donde el pueblo participa y manifiesta situaciones límites de su propia cultura. Hoy en América Latina hay muchísimos teatros populares, pues casi se ha convertido en una moda. Tanto la literatura, como la poesía y el teatro popular cuentan con una belleza muy particular y se encuentran enraizados en los procesos históricos y políticos de cambio. De allí que elarte también puede ser liberador y revolucionario.

[237] Véase en K. Mandoky, 2014, *El indispensable exceso de la estética*, done indica la capacidad de ciertos peces de adoptar distintas formas para engañar a sus depredadores, una cierta teatralidad primitiva.

[14.7] *La mitopoíesis*

[14.71] No siendo propiamente una obra creada por artistas, la *mitopoíesis*, que Aristóteles atribuye a los *filósofos* (en cuando "amantes de la sabiduría", es decir, a los sabios de los pueblos que entre las culturas originarias americanas se denominan shamanes, amautas, tlamatines, etcétera), es un relato *literario* racional en base a símbolos que describe y afirma mitos que se sitúan en el mundo transcendental metafórico o de sentido que el ser humano, los pueblos y las culturas elaboran como su último horizonte existencial. Así para dar un *sentido* (no un mero significado) a la muerte, imposible en el horizonte del mundo empírico o de la racionalidad científica (por muy moderna que se afirme), se crea un relato lingüístico, un mito, el de la inmortalidad del alma ente los pueblos indoeuropeos (y por ello queman los cadáveres o los llamados *cuerpos*). Mientras que los semitas, hasta edifican enormes tumbas para guardar los cadáveres embalsamados (que son entre otros ejemplos las pirámides de Egipto que en sarcófagos aguardan la indicada resurrección), proponen la resurrección del muerto (la *carne*). Esos relatos lingüísticos pueden ser considerados como obras estéticas fundamentales en el fundamento de la existencia de los proyectos de vida de todas las cultura, aun de la cultura occidental moderna.

[14.72] Entre los mitos determinantes de la historia mundial se encuentra el de Osiris, quizá un reyezuelo Egipcio que fue encumbrado como un dios, que se encuentra relatado en *El libro de las pirámides* y en múltiples otros textos, donde se describe el Juicio final bajo el orden universal de la diosa *Ma´at* que juzga a cada muerto, por su nombre personal singular, contabilizando sus obras buenas o injustas y pesándola en la sagrada balanza de la justicia. Los que aprueban positivamente el juicio pueden ser resucitados. Este mito, que era sostenido por todo el pueblo egipcio determinaba la praxis de los proyectos concretos y reales de todos los miembros de la sociedad. El mundo *trascendental del sentido* regía sobre el mundo empírico y concreto, y hasta era causa de guerras fratricidas, como la *Guerra de las religiones* en Europa en el siglo XVII.

[14.73] El denominado por Paul Ricoeur "núcleo ético-mítico" de una cultura tiene por fundamento como lo indica el filósofo algunos mitos esenciales, que son relatos lingüísticos de extrema densidad de sentido. Una cultura se organiza sobre esa estructura mítica, ya que procede interpretando sus acciones desde dicho horizonte. Así los mitos del ya nombrado Osiris, divinidad responsable del Juico final en Egipto, Gilgamesh como el ser humano por excelencia en las culturas de l a Mesopotamia, Adán para los semitas, Prometeo para los griegos, la Coatlicue como la diosa madre de la tierra entre los aztecas, son relatos milenarios, fruto de una creatividad colectiva pero igualmente individual, y deben ser considerados como obras estéticas en el nivel el relato lingüístico. Aristóleles asignaba a los sabios (hoy diríamos también de los pueblos aparentemente más primitivos, como los shamanes), los que "aman la sabiduría" la función de crear la *mitopoiesis* La totalidad de eso relatos que dan el sentido a las cultura constituyen un mundo paralelo al mundo empírico, cotidiano

TESIS 15

LAS NUEVAS ARTES:
LA FOTOGRAFÍA, EL CINE Y EL DISEÑO INDUSTRIAL

[15.1] La expansión de las nuevas artes. La pérdida del aurea del original de la obra de arte como ventaja

[14.2] La fotografía como arte

[15.1] *La fotografía*

[15.11] Desde un punto técnico la fotografía debe esperar hasta la revolución industrial. Su denominación se inspira en el griego foto-grafía (*fós:* luz, *grafía: escrito*) ya que logra captar la imagen de una cosa gracias a una caja oscura dentro de la cual de coloca una placa con nitrato de plata, y un orificio donde entran los rayos de luz que imprimen en la placa los objetos enfocados considerados sus contornos claramente. El método empezó a experimentar en el mundo árabe, pero era más antiguo. Más recientemente un Joseph Niéphore en 1820 describe el procedimiento. En 1839 Luis Daguerre perfecciona el método, y William Fox Talbot desarrolla el negativo y el positivo de la imagen. En 1870 se producen rollos de papel con nitrato de plata, y no cesarán los inventos para mejorar el de fotografías, hasta que llega a las fotografías electrónicas en nuestros días.

[15.12] Muchos niegan que la fotografía sea un arte, considerando exclusivamente su capacidad mimética superior al dibujo u otra artes pictóricas. Olvidan que el fotógrafo, desde la denominación de su fotografía, sitúa simbólicamente la imagen de su fotografía, situándola en el mundo trascendental que tal como lo describe H. Blumenberg.trasciendo el mundo meramente empírico. La fotografía expresa muchos aspectos de la *cosa real* misma que un observador habitual no logra captar, porque el *sentido* (véase más adelante el *Diagrama 16.1*) supera la pura e ingenua mímesis de la imitación de lo real. Una foto artística transforma la cosa empírica real, dándole un nuevo *sentido.* Es decir, crear en la placa fotográfica como una muy particular interpretación cultural de la realidad. Ha transformado el estatuto ontológico de la imagen en la foto desde el ojo del fotógrafo como artista realizando una interpretación de la realidad, no su pura mímesis. En la *flecha a* del *Esquema 16.01* me muestra de abajo hacia arriba el momento de inspiración mimética de la realidad y se refiere a una dimensión de la realidad que será interpretada simbólicamente por la foto y se refiere a una dimensión de la realidad que será transformada con un nuevo *sentido*. Pero en la *flecha b,* de arriba abajo, entrega un obra de arte con sentido agregado por el artista de la imagen,, de abajo arriba,. De este modo, la fotografía adquiere una belleza suplementaria a la que podríamos sentir mirando empíricamente un paisaje o una figura.

[15.13] El fotógrafo tiene la capacidad de establecer las proporciones. Esto significa que le puede dar un mayor tamaño a determinada figura y disminuir otra, tomar paisajes desde perspectivas no usuales, en fin, usar medios para resaltar aspectos de la realidad desde su interpretación. El fotógrafo siempre enjuicia la realidad. No se trata de una pura imitación (pura mímesis) de la realidad fotografiada, sino que introduce una interpretación estética desde los ojos del artista que transciende el mero mundo empírico y se introduce en el mundo metafórico del arte. Gracias a su interpretación sublimada de la realidad, el artista puede expresar aquello que el ojo "común" no alcanza a percibir. Es por ello que a través de la obra de arte la realidad cobra más fuerza, pues es de algún modo más bella. Si la belleza refiere al descubrimiento de la *cosa real* en tanto que *fuente* de vida, entonces, cuando el artista acentúa la condición de fuente de vida de dicha *cosa real*, la *áisthesis* se actualiza como realidad estética, el gusto propiamente estético; se regocija *aún más profundamente* de esa realidad, y en cierta manera podemos decir que es superada, pues la realidad ha sido exaltada en algún aspecto que no contenía antes, es decir, exuberantemente ha crecido como la planta crece al producir una flor.. En la obra de arte la belleza se torna más evidente porque el artista muestra de mejor modo que la *cosa real* es causa y fuente de la vida. Es decir, el artista sabe mostrar aspectos nuevos de la realidad. Se trata, entonces, de la objetivación de una subjetividad educada en el descubrimiento de la belleza contenida en las *cosas reales*. Estas *cosas reales* son aún más embellecidas a medida que se acentúa el hecho de que son fuente de vida. Al mirar algo bello nos alegramos y entusiasmamos, tenemos una fruición particular. En este sentido, el "resplandor de la forma" del que hablaban los clásicos era en verdad el resplandor que produce la realidad misma en tanto que origen o crecimiento de vida. Es la vida la que bulle y se emociona por el *áisthesis*, del gustar, le agrada estéticamente la realidad de la *cosa real*.

[15.4] *Sobre el arte de las artes: el cine*

[15.21] En esta tesis abordaremos el arte del cine teniendo como referencia el concepto de "reproductibilidad" (*Reproduzierbarkeit*) propuesto por Walter Benjamin. La Modernidad, desde Hegel en adelante, ha considerado que el arte más importante es la arquitectura. Sin embargo, en la actualidad el arte de las artes es el cine y particularmente la televisión. Esta última posee un mayor grado de complejidad respecto al puro cine. A su vez, también contamos con la computadora, un instrumento tan cotidiano y presente que en lo personal me lleva a efectuar una reflexión sobre lo que suelo hacer como profesor: filmar y grabar mis clases, qu pueden ser escuchadas y meditadas por la nueva generación contando e propio ritmo temporal.. Esto nunca se había acontcido con anterioridad en la historia del arte (y de la filosofía). Se han filmado películas, pero su reproductibilidad no es idéntica a la de una clase grabada. Una cosa es el texto *escrito* y otra muy distinta es exponer un texto *oral* en una clase que está siendo filmada, lo que permite que muchos participates pueda verla no sólo en el presente, sino también en el futuro. ¡Qué bello sería poder ver y escuchar a Platón, Aristóteles, Tomás de Aquino o a Hegel dando una clase! ¡Sería algo deseable! Es por ello que considero muy importante que las generaciones futuras cuenten al menos con las clases de esta generación de filósofos para poderlas ver nuevamente, es decir, aprender a usar los medios elecrónicos.

[15.22] El primer aspecto fundamental del cine lo indica su propia raíz etimológica, pues “cine” proviene de la palabra griega “κίνησις” que significa “movimiento”. Por su parte, la palabra “cinegrafía” hace referencia a la palabra “grafo” que indica la acción de “grabar”. Se trata, entonces, del movimiento de una imagen grabada. Pero ¿qué es lo que se mueve? Son muchas las cosas que se mueven en la vida real, sin embargo, hasta finales del siglo XIX el arte nunca había podido reproducir un acto en movimiento en el campo visual de algún arte (como la pintura por ejemplo). En este sentido, las películas introdujeron en dicho campo la temporalidad de la anterioridad, el presente y una posterioridad que puede crearse como obra de arte). Hemos señalado que la arquitectura no se produce en el campo de la *temporalidad*, sino en el campo de la *espacialidad* presente. La música, en cambio, refiere a una melodía que ella misma está constituida por el movimiento y la temporalidad, pues es el marco en el que trascurre una melodía. El cine, por su parte, también refiere a un movimiento, pero en el campo visual, es decir, en el mismo campo o dimensión de la realidad en la que se produce la arquitectura, la escultura, la pintura y aún la fotografía, aunque ésta última se captura en el instante y no en el tiempo. En este sentido, el cine le agrega el movimiento a la fotografía. Pero ¿qué es una fotografía? Y hemos escrito algunas ideas en el parágrafo anterior. Es una imagen de la realidad tal cual es, aunque nunca es inocente. El fotógrafo toma una foto (de una casa, de un árbol arrastrado por el viento o de cualquier otra cosa), pero siempre lo hace desde cierto ángulo, en un instante preciso, incentivando la intensidad de determinado color, si es a colores . Es decir, la fotografía es ya una interpretación técnica e instantánea de la realidad, pero sin movimiento. Lo que hizo el cine fue subsumir todas las ventajas de la fotografía, posibilitando así el surgimiento de un realismo inevitable.

[15.23] En 1872 dos grupos de aficionados norteamericanos a las carreras de caballos hicieron una apuesta en la que por una parte sostenían que en cierto momento del trote el caballo se encontraba completamente en el aire, mientras que el otro grupo afirmaba que algún casco siempre estaba apoyado sobre la tierra. Para probarlo, uno de ellos contrató a Edward Muybridge, un especialista en capturar fotografías a gran velocidad, quien logró mostrar el movimiento de un caballo a través de 16 fotos en un segundo, de tal manera que se comprobó que en un momento del trote el caballo no toca suelo, sino que produce un salto que lo deja completamente en el aire. Desde entonces se comenzaron a desarrollar los primeros experimentos fotográficos que posibilitaron capturar la realidad en movimiento sobre el horizonte de la temporalidad. En 1888, 18 años después de *El caballo en movimiento* de Muybridge, Louis Le Prince produjo la primera película en la historia del cine titulada *Roundhay Garden Scene*, de 1,66 segundos de duración. Se había captado por primera vez en una obra artística el *movimiento*.

[15.24] Un segundo aspecto del cine es la incorporación del *relato* propio de artes como la literatura, la poesía y la mímica del teatro. Estas artes lo dotarán al cine de un contenido conceptual que se irá mostrando en el desarrollo temporal de la película. Se trata de un relato que puede ser natural o histórico, del pasado, del presente o del futuro[238] y que el neo-córtex cerebral actualiza subjetivamente de modo tal que puede descubrir su sentido. Un tercer aspecto constitutivo del arte del cine es el *sonido*. Su incorporación se debe a

[238] Es necesario tener en cuenta que el movimiento de la temporalidad (pasado-presente-futuro) también tiene una lógica que debe ser descubierta y pensada.

importantes avances tecnológicos en materia de grabación y reproducción de ondas de sonido. Las primeras imágenes en movimiento que incorporaban el relato y el sonido parecían fruto de un acto mágico. De hecho, una vez que el arte del cine efectuó el pasaje del cine “mudo” al “sonoro”, algo que recién se produjo en 1895, se han ido generando diversas actitudes mágicas y de culto.[239]

[15.25] El actor prototipo del primer campo del cine mudo fue Charles Chaplin. Al ser mudo el actor debía manifestar mímicamente la trama de la película. En cuanto al relato, éste se manifestaba en textos que aparecían en distintos momentos de la proyección, de tal manera que el cine se proyectaba en el campo temporal y visual, pero todavía no en el campo auditivo. Entre los genios más destacados en el nivel técnico en este último campo encontramos a Thomas Edison, uno de los inventores del kinetoscopio. Edison le incorporó a la maquina original un fonógrafo que permitía grabar un sonido y reproducirlo. ¡Lo único que faltaba era que tuviese perfume! Incorporó el campo visual, sonoro, el relato, la palabra, como relato, el movimiento de las cosas reales. No obstante, el arte del cine representa un complejo extraordinario de base tecnológica que se despliega por múltiples y diversos campos subjetivos e intersubjetivos de la realidad humana produciendo no sólo efectos estimúlicos propios de este arte, sino también efectos emocionales estético de una intensidad no igualada por las otras arte, el menos como impacto masivo en el pueblo.

[15.3] *Sobre el artista en el cine*

[15.31] ¿Quién es el artista en el cine? No es uno, hay varios y se distribuyen armónicamente funciones complementarias. En primer lugar el director, quien debe elegir el tema, el ambiente y el tono que le dará a la película en el tiempo y en el espacio atravesado por las circunstancias particulares elegidas. El director también es quien elige a los actores que según su interpretación son los indicados para representar de mejor modo lo que previamente ha imaginado según el tema y posteriormente será montado en la realización.[240] Por su parte el momento final del montaje es muy importante porque implica elegir ciertas escenas y descartar otras.

[15.32] De esta manera comenzamos a ingresar en el tema de la reproductibilidad (*Reproduzierbarkeit*) tan trabajado por Benjamin. El director de cine se pone subjetivamente como si fuera el espectador (el público), pero no al nivel individual, sino al nivel general de las masas y de todos los habitantes de una época. Su función es la de ponerse en los ojos y en la mentalidad de las grandes masas para representarles (es decir, presentarles nuevamente) algo que no se está viviendo en el rodaje, ni en el momento en que se está montando la película. En este sentido, el director es un artista porque tiene cierta conciencia anticipada del efecto subjetivo e intersubjetivo que causará su película como todo.

---

[239] Fueron los hermanos Lumière quienes reprodujeron a través del cinematógrafo la primera película con sonido, aunque todavía conservaba muchos rasgos mímicos y teatrales.

[240] Una película como las de Chaplin, que podría ser contenida en 200 metros de cinta, suponía al menos mil quinientas horas de grabación de imágenes.

[15.33] Otro artista del cine es el actor, quien muchas veces pasa por ser el artista principal. En la época del cine mudo la imagen teatral era lo más importante, de allí que Chaplin debía mostrar con sus acciones y gestos el sentido inmediato y directo de lo que se quería significar, de tal modo que el espectador pueda entender la trama prescindiendo de la palabra. Sin embargo, el actor siempre cumple con el guion. Primero se filma partes de la película y luego se las va integrándo. Es en el momento del montaje se seleccionan las imágenes del celuloide y se cortan para armar la película. De allí que el papel que cumple el actor en el cine es muy distinto al que cumple en el teatro. Mientras que en el teatro el actor es visto por un público real y presente, en el cine no se produce una relación directa entre el artista y el público, sino que el actor le habla a la cámara. De alguna manera está hablando consigo mismo y sólo se liga al espectador de una manera mediata. Por ello el camarógrafo es otro artista importante en el arte del cine. Éste debe contar con la capacidad propia del artista fotográfico que sabe resaltar las sombras, las luces, la toma desde ángulos novedosos y de esta manera logra llamar la atención sobre determinadas imágenes creando el sentido visual de la imagen. De allí que una película dependerá muchísimo del camarógrafo y de su equipo.

[15.34] Otro artista clave es el músico encargado de imaginar la musicalidad de la película, la cual puede o no ser aprobada por el director. Un gran músico de arte cinematográfico cobra gran notoriedad por su capacidad de mostrar la belleza del sonido. En los momentos más dramáticos de la película, la música sensibiliza y moviliza al sistema límbico del espectador de una manera directa. La relación entre la imagen que se mueve, el relato literario o poético y la melodía de la música produce un efecto estético y técnico de una complejidad y belleza extraordinaria. En 1895, hace apenas un siglo y poco más, los hermanos Lumière presentaron la *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Montparnasse*, la primera película sonora en la que distintos artistas debieron producir el sonido y la música. Desde entonces, el cine es un arte constituido y enriquecido por muchas otras artes.

[15.4] *Sobre la reproductibilidad de la obra de arte*

[15.51] En su obra, Walter Benjamin describe el nuevo sentido estético que ha producido el cambio del concepto de belleza. En las anteriores tesis hemos indicado que lo bello es aquello real de la cosa misma que sensibiliza a la carnalidad humana viva gracias a la facultad emotiva del gusto. Nos gusta una película porque de algún modo se encuentra ligada a la realización de la vida, pero no estrictamente en sentido material (como lo es la alimentación), sino en cuanto al proyecto de vida. Una película interfiere en nuestro proyecto cuando nos brinda desde el horizonte trascendental del mundo metafórico o facticio (la misma película de cine) nuevos elementos que nos permiten interpretar de mejor modo el *sentido* del mundo des espectador. El culto que Benjamin denomina “teología” se relaciona directamente con el sentido del proyecto de vida de cada uno y de cada comunidad histórica: “Dicho en otras palabras: el valor de la obra de arte *auténtica* se encuentra en todo caso teológicamente fundado”. Aquí Benjamin está hablando de lo que él denomina “punto de partida”, es decir, de la obra de arte única, original e irrepetible. Tanto en la fotografía como en la película son una cierta re-producción de la realidad. Dicha reproducción puede indicarnos un nuevo sentido ontológico cuando se dirige directamente a nuestro proyecto de existencia, es decir, al horizonte cultural y mítico. Esto nos lleva a

pensar en la "irreproductibilidad" del aura de una obra, la cual, según Benjamin, es algo que le viene dada en su existencia estéetica. Es decir, los grandes artistas chinos, hindúes, griegos, aztecas, etcétera, han producido distintas obras (escultóricas, arquitectónicas, pinturas, entre otras) que son únicas, reales e irrepetibles. "¿Para quienes las producían?", se preguntaba Benjamin. En cierta manera las producían para la eternidad y para todo posible espectador. Sin embargo, desde el punto de vista de la espacialidad, esto exige estar existencialmente presente en el lugar de la obra para poder observarla. Es decir, habría que estar en Atenas para contemplar el Partenón, ver empíricamente una estatua de Fidias para darse cuenta de lo que es una escultura griega o tener ante sí la imagen de Huitzilopochtli en su horrible fisonomía para saber lo que es una deidad mexica.[241] Estas producciones fueron hechas de una vez y para siempre, lo que las constituye en actos irrepetibles.

[15.35] Nuestro autor afirma que la irrepetibilidad de la obra de arte en su original la dota de un sentido distintivo, le da un "aura" única. Sin embargo, desde la aparición de la fotografía como forma de reproducción de lo irrepetible la obra de arte ha cobrado una dignidad distinta. Nuestro filósofo denomina "irreproductibilidad" al "punto de partida" para la comprensión del sentido del arte. Dicha irreproductibilidad, como hemos indicado, se refiere a la unicidad de la obra artística que ha sido producida para el espectador empíricamente presente. Es por ello que considera que la reproducibilidad de las obras de arte les hace perder su *aura* única, la cual está puesta en espacio-tiempo (aquí y ahora) y a la que sólo se la puede contemplar en su plenitud en su original. De este modo Benjamin aborda el tema de lo sagrado de la obra de arte.

[15.36] Con las técnicas de incorporación del movimiento a través de la fotografía, por la musicalidad que contextualiza lo dramático de un acontecimiento, por la literatura, la poesía y el teatro que dotan a la escena de la racionalidad simbólica del mito, en el arte del cine el sentido de lo humano se convierte en *reproductible*. En el presente quien produce una obra de arte no lo hace para toda la eternidad, ni se presenta ante espectadores empíricos, sino que lo hace para un espectador masivo propio de una época técnica que, sin embargo, al ver un cuadro como el de la Gioconda de da Vinci, aunque no sea la real que fue pintada en Florencia, igualmente la interpreta desde su mundo, pudiendo significar una transformación en el sentido de su proyecto histórico de vida. También la fotografía, que no es la simple reproducción de una cosa real, presenta la realidad en una imagen que es distinta a la que produce el pintor, lo cual implica una complejísima precisión técnica. No se trata de un hecho irrepetible, ya que desde el comienzo dicho hecho es puesto como reproductible ante múltiples espectadores posibles con mundos distintos que les darán un sentido diverso a dicha realidad. Este tipo de obras, ahora hechas para la reproducción, establecen otro tipo de relación con el espectador. Ya no se trata del individuo empíricamente presente, sino de las masas, de miles y millones de personas posibles que contemplan una obra que, según Benjamin, ha perdido su *aura* irrepetible.

[15.37] El cine también se produce y monta como un arte reproductible, es decir, creado con la intencionalidad de llegarle a un espectador masivo y generalizado, lo que modifica el

---

[241] Otro ejemplo de irreproductibilidad sería el hecho de ir nosotros mismos al Louvre de París para ver aquel pequeño cuadro titulado la "Gioconda", imaginar a Leonardo da Vinci pintando cada uno de los colores que utilizó para representar a aquella muchacha de Florencia y preguntarnos por su sentido.

sentido mismo de la obra de arte. A su vez, Benjamin muestra que no es lo mismo hablar de una manera personal e irrepetible, donde el mensaje se agota ante un espectador empírico, a grabar algo que desde su fundamento está hecho para que sea considerado por millones de espectadores. Lo sagrado y lo teológico de la obra única (a la cual se venera y rinde culto), se convierte ahora en un objeto de arte reproductible, lo que posibilita el acceso generalizado a dichas obras. Como hemos indicado, el arte del cine subsumió el arte fotográfico y el movimiento sobre el horizonte de la temporalidad, pero ahora en el campo visual. Posteriormente se le agregó la trama de la literatura, la poesía y la mimética del teatro. Finalmente se incorporó el sonido y especialmente la música. Una película es un acontecimiento visual y auditivo que impacta la *áisthesis* humana de modo tal que nos gusta. La película que nos gusta, nos impresiona y nos deja un aprendizaje para toda la vida. Este es el valor *para la vida* de la cinematografía. Las películas son como una escuela para la humanidad. Recrean eventos que nunca hemos vivido y nos permiten experimentar otras dimensiones del movimiento, comprender el contenido conceptual que se enuncia en la imagen gracias al relato y al tono del contexto musical. Todo esto nos permite desplegar un nuevo tipo de arte que no tiene la reproducción como problema, puesto que dejar de lado el aura de la obra genial e irrepetible que exige la experiencia empírica e individual.

[15.36] Una obra de arte genial se globaliza no sólo porque le habla a toda la humanidad, sino también porque habla para toda la eternidad. Una película puede ser vista y vivida muchas veces, y recibir de modo distinto el impacto del sentido que posee como mensaje.[242] El cine es realmente un arte de las artes y una síntesis del uso de la técnica en función de la belleza. En nuestra terminología podríamos afirmar que una película es una cosa real cuya especificidad estética consiste en ser fuente creadora de un nuevo sentido del proyecto de vida o de cierto aspecto del proyecto de vida de un espectador histórico situado.

[15.4] *Apuntes sobre una necro-estética*

[15.41] Benjamin vivió en carne propia el horror del nacismo. Si bien logró escapar de Alemania, estando en Francia no pudo cruzar la frontera de España. Deseaba emigrar a los Estados Unidos para estar lejos del antisemitismo esparcido por Europa, pero al llegar a la frontera el franquismo le impidió continuar su camino. Sus amigos lograron hacerlo, pero a él lo rechazaron. Y en su desesperación y pesimismo melancólico se suicidó. Muestra así una vida ofrecida por la vida. Al final del trabajo sobre la *reproductibilidad* Benjamin pasa al extremo contrario de una visión vitalista del arte y desarrolla el tema de la tendencia hacia la muerte. De allí que cita un texto de Filippo Tommaso Marinetti, un italiano fascista que afirmaba la belleza de la guerra. Sin embargo, la guerra es la muerte y el fascismo la glorificó como heroicidad en defensa del sistema. Benjamin, tal como hizo Hegel, quiso mostrar que la guerra es contraria a la obra de arte. En boca de Marinetti muestra: “Desde hace veintiséis años nos estamos alcanzado a los futuristas —una especie de anarquista de derecha— en contra de que se considere la guerra antiestética […] Por ello mismo afirmamos: la guerra es bella porque, gracias a la máscara de gas, el terrorífico megáfono, a

[242] Las películas también contienen un mensaje pedagógico en pro o en contra de determinado tema, ya que pueden estar representando una crítica al sistema establecido que se ha absolutizado en su fetichismo o, al contrario, afirmarlo en su totalitarismo.

los lanzallamas y a las tanquetas, se instaura la soberanía del humano sobre la máquina totalmente subyugada. La guerra es bella por cuanto inaugura la soñada metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las pradera con las orquídeas que florecen de las bocas de las ametralladoras". Se trata de una apología estética irónica en favor de la guerra, la cual para Hegel representaba el lugar del desarrollo de la historia, de la humanidad, ya que la guerra rompe la normalidad y crea una anomía caótica desde lo cual puede lo nuevo. De todas manera y como podemos ver, la visión de Benjamin a veces se sitúa respecto a la estética de manera crítica, lo cual no nos sorprende, pues le tocó vivir la crítica al sistema fascista y a su estética.

[15.42] La política también utiliza a la estética y nadie como Hitler, que ha montado sus actos políticos cuidadosamente diseñados por artistas, es decir, artísticamente. Prefería el atardecer porque utilizaba reflectores para iluminar el cielo. Además, potenciaba la entrada militar de cientos de jóvenes rubios de ojos azules con la musicalización que producían sus orquestas, entre otros de Wagner. Era un acto político y público (diseñado por un arquitecto paisagista) que se transformaba en un acto estético, pero de una estética contradictoria que afirmaba proclamando: ¡Viva la muerte! Cuando era niño recuerdo haber ido al cine con mi padre y entre las noticias, cuando erran de lemania, ver los actos políticos organizados por los nazis. Producían un gran efecto en el espectador. La muerte por la patria, pero la patria germana en detrimento de la patria de los otros pueblos, de los oprimidos y pobres de Europa, África y Asia. De allí que Benjamin se encontraba existencialmente en una posición melancólica y negativa frente al sistema vigente alemán, y por ello cita textos que muestran hasta qué punto puede llegar la necro-filia estética, es decir, el amor por la muerte.

[15.43] Como hemos visto en las tesis anteriores, este momento negativo de la estética que se refiere a la segunda *constelación*, la cual se caracteriza por ser el momento crítico que niega el sistema fetichizado, moderno, capitalista y fascista. Mientras que la tercera *constelación* implica crear lo nuevo y esto nos lleva a comprender el tema de la reproductibilidad de la obra de arte como la práctica y condición de posibilidad necesaria para que, así como se crean nuevas obras de arte, es igualmente necesario crear nuevos mundos cotidiano.

[15.44] Por mi parte pude tempranamente superar esa necro-estética. Recuerdo cuando estudiaba Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de Mendoza, Argentina, a mis 15 años, tenía como referencia la obra histórica en varios y gruesos volúmenes de Josep Pijoan. Esta obra contenía las imágenes de grandes obras de arte. A esa edad recorrí en imágenes (y con diapositivas del profesor de Historia del arte) el río Nilo, desde la primera catarata hasta la desembocadura en el Mediterráneo. Contemplaba con pasión estética los templos, estatuas y pirámides egipcias y lo hacía con profunda emoción. Me conmovía la grandiosidad de la cultura egipcia, pues comparada con el pueblito en el que nací y la ciudad de provincia del país neocolonial en el que vivía, todo me impactaba. Si bien Mendoza capital era una ciudad de 1 millón de habitantes, en lo personal no tenía la vivencia de otras grandes culturas. Sin embargo, gracias a la reproductibilidad pude vivirlas tempranamente. En este sentido, considero positivo el hecho de que se puedan reproducir las obras de arte y, más aún, que se pueda mostrar a través de películas o videos el modo en que los grandes artistas de distintas culturas han llegado a producir la novedad. A través de

una cámara de cine se puede narrar una historia que le permite al espectador vivir otros mundos futuros posibles.

[15.45] Con la reproductibilidad la obra de arte "pierde" su aura, pero gana con el hecho de que puede ser contemplada por toda la humanidad. Ahora es posible ver en todo su esplendor obras de otras culturas y sobre todo de culturas que han sido sistemáticamente calificadas como bárbaras y subdesarrolladas. Es decir, gracias a la reproductibilidad que nos brinda el cine es posible vivenciar la belleza de otras culturas. De allí que no debemos tener miedo de superar el aura incomunicable de la obra única, irrepetible y presente. En este punto es necesario dialogar con Benjamin, pues él es un ejemplo real de alguien al que le tocó negar un sistema fetichista. Pero nosotros, en cambio, somos el punto de partida, es decir, la *hiperpotentia*, de la nueva estética latinoamericana.

[15.5] *Sobre el diseño industrial como artes nuevas*

[15.51] El origen del diseño de un tenedor, de una máquina de escribir o de un avión, es decir, los inicios del diseño de los instrumentos con valor de uso, se remonta a fines del siglo XIX. Al inicio se producía autos (por ejemplo, el Ford de Henry Ford en Detroit) y sólo se le ponía una carrocería para cubrir el motor, y el lugar donde se sentaba la gente y con guardabarros para que no salpicara los pasajeros. En el fondo todavía era un carruaje al que se le había integrado un motor en lugar de los caballos. Es decir, la carrocería inicialmente tenía por objetivo ocultar lo desagradable o el aspecto complicado de la máquina (sus conexiones) y evitar riesgos. Todavía no se *diseñaba* y por ello se los pensaba como "carruajes sin caballos". Siendo que en el mercado el valor de uso también posee valor de cambio, y como el dueño de la fábrica era un acaudalado propietario privado no sólo producía autos por su utilidad, sino más bien para enriquecerse, tal como en Alemania lo hacía la fábrica Mercedes Benz. Puestas en competencia las nuevas mercancías debían poseer algo que las distinguiera y valorara, además de un igual valor de uso, de tal manera que comenzaron a competir en materia de belleza estética. Jean Baudrillard le llama a este tipo de belleza el "valor de signo" en un sentido capitalista y moderno. Un auto bien diseñado es bello en tanto que se presenta como causa o factor del crecimiento cualitativo de la vida de quien lo usa. Como hemos indicado, el auto no sólo tiene utilidad, sino que también tiene belleza cuando se lo introduce en el proyecto de vida del usuario (su mundo) con un nuevo sentido.

[15.52] Desde el *boom* del diseño industrial se les agrega una realidad estética a todos los instrumentos (desde un desarmador, una tenaza o una sierra para cortar madera) para que a las personas que los use les agrade, les guste. Pero ¿por qué nos gustan los instrumentos diseñaos? Porque se integran cualitativamente mejor con la corporalidad humana y facilitan la vida, el uso del instrumento, la eficiencia y comodidad de un instrumento es un aumento de vida, ya que el que lo usa los adapta mejor a la forma de la corporalidad humana, un aspecto no secundario de la vida cotidiana. Un desarmador bien diseñado supone el estudio de la mano y el modo en que los dedos lo toman y usarlo. El mango ya sugiere la posición de cada dedo, lo que ayuda a que se pueda ejercer mayor fuerza con menor esfuerzo. Es decir, un desarmador es útil y bello porque está dirigido a la vida en el sentido de que simplifica y perfecciona la acción para el que fue proyectado de quien actualiza concretamente su valor de uso permitiéndole abrirse a nuevos horizontes posibles. En este

sentido, el gusto es producido por la belleza del desarmador y no sólo por su utilidad (sacar el tornillo).

[15.53] El diseño atraviesa se ocupa de todas las mercancías, incluso el pan de trigo que se envuelve en un paquete de papel (no en plástico) que debe ser bello en sus colores y en el modo de indicar su contenido. Todos los instrumentos que utiliza la sociedad contemporánea se diseñan, sociedad. En esto estriba parte de su fealdad. Podría ser más bella si se liberara de las limitaciones de la Modernidad y del capitalismo, de modo tal que no se produjera sólo en vista de una mayor rentabilidad, sino para ser cualitativamente más. Existe un diseño industrial de martillos, desarmadores y pinzas. Las pinzas, por ejemplo, nos permiten multiplicar la fuerza que ejercemos sobre un punto determinado posibilitando cumplir una función de ajuste o desajuste. En este sentido, nos gusta poder vencer la resistencia del objeto. Este es el momento estético de la pinza, del desarmador, del cuchillo, del tenedor, la cuchara, el plato, la silla, la mesa y de todos los útiles que pueblan nuestro mundo. Es por ello que el arte del diseño es un arte pluriversal en el sentido de que toca todos los aspectos de todos los instrumentos. De esta manera la estética se cruza con el campo de la técnica y le cambia el sentido a la fabricación de los instrumentos. Esto implica que al producir un martillo, además de pensar en las leyes de la polea y en que cumpla eficazmente su función, también se debe diseñar su belleza. Las máquinas de escribir, por ejemplo, fueron completamente superadas por las máquinas electrónicas, las cuales están mejor diseñadas para-la-mano del usuario contemporáneo. La computadora no sólo es más eficaz objetivamente, sino que también subjetivamente es un gusto usarla, pues ahora es posible escribir mejor y más rápido.[243]

[15.54] El diseño ha venido a cambiar el modo de producción de todos los instrumentos modernos de trabajo, siempre dentro de un proyecto capitalista y eurocéntrico que poco a poco se va abriendo hacia nuevos horizontes. El diseño atraviesa cada vez más objetos, desde una tijera o una lámpara, hasta un misil o una estación espacial, es decir, constituye a todo lo que usamos en la vida cotidiana. La vida del hogar se va estetizando, pero también la vida de la oficina, de la fábrica, del club, etcétera. El diseño llega hasta los robots, lo que de algún modo nos libera del trabajo, en analogía con el Reino de la Libertad del que hablaba Marx. En el futuro se necesitarán menos horas de mano de obra, lo que permitirá aumentar las horas de recreo, de cultura e invención concebida estéticamente. Estetizar el mundo es no hacer al ser humano un esclavo del trabajo obligatorio, sino un artista de la producción y reproducción de la vida feliz y bella.

[15.6] *Conclusión*

[15.61] La fotografía, el cine y el diseño industrial son sólo algunas de las nuevas artes, pues deberíamos recorrer todas las arte del pueblo sin la cuales la vida cotidiana sería

[243] Por mi parte, escribí dos tesis doctorales y otros escritos con una máquina Olivetti. Era muy bella, liviana y bien diseñada, no como la que Heidegger usó para escribir todas sus clases. Heidegger debe ser el primero y el único filósofo que escribió todas sus clases con una máquina tradicional no muy estética, pero que para la época era lo mejor que había. En mi caso podía llevar la máquina a las bibliotecas ya que era bastante silenciosa y en ciertos lugares había una habitación especial donde se la podía usar sin molestar a los lectores. La máquina era bella, me gustaba. Era de color rojo y no negro como la mayoría, es decir, tenía un color llamativo. Además, estaba hecha en un material que no era de hierro, lo que la hacía portátil y eficaz.

imposible. Piénsese en la ya nombrada gastronomías, la confección del vestido, la elaboración por herreros de materiales de hierro, la carpintería, etcétera. Todas las técnicas poseen etapas de diseño, puesto que el diseño estudia la corporalidad humana para desde ella definir las características que poseerá determinado instrumento. Las manos son, como también pensaba Marx, los instrumentos de todos los instrumentos humanos, ya que todos los instrumentos que producimos son manejados y creados por ellas. En este sentido, comprender la relación de los instrumentos con las manos (que modifican la realidad) y la posición frontal de los ojos (que nos abre el campo de la espacialidad visual con doble visión en el ámbito en que las manos trabajan) nos permite entender que la estética tiene que ver con la adaptabilidad de la realidad para la vida.

[15.62] El trabajo futuro no será un mero trabajo asalariado, sino un trabajo estético de la producción y reproducción de la vida bella. Las generaciones futuras de seres humanos deberán ser cuantitativamente menos de lo que somos hoy, pero no porque se los haya matado de hambre o aniquilado a través de las guerras, sino gracias a una planificación racionalizada de la vida. Es decir, tener un hijo por pareja durante dos o tres generaciones permitiría disminuir considerablemente el número de seres humanos y mejorarían las condiciones objetivas para la utilización estética de nuestra Tierra, convirtiendo la vida cotidiana en un verdadero Reino de la Libertad.

TESIS 16

LAS ARTES POPULARES Y LA SEGUNDA EMANCIPACIÓN. DE LA ESTÉTICA A LA MISTICA. LA APUESTA PASCALIANA[244]

[16.1] *La estética y la metaforología*

[16.11] La estética *natural* del orden de la belleza cósmica, o anterior a la obra de arte, debemos distinguirla de la estética artis de las *obras* de arte, en sus diversas áreas expuestas indicativamente en las *tesis 11* a *16*, que se encuentran en un estatuto cognitivo particular que Hans Blumenberg denominado como la *metaforología* (del griego *tratado* o estudio del horizonte *metafórico*), es decir, del orden trascendental al mundo de la realidad empírica do nde se encuentra la estética natural. Deseamos detenernos para abrir la posibilidad de describir un tratado que deberá desarrollarse en el futuro de una extensa y fundamentada Estética de la Liberación.

[16.12] Las *obras* estéticas acontecen en un mundo trascendental creado por el ser humano, el artista y el pueblo como componente del conjunto de las obras artísticas de una cultura, mundo que es un aspecto propio de creación del *homo sapiens*, como un horizonte metafórico, simbólico o mítico, donde se encuentran las obras de arte, como por ejemplo el relato de *Cien años de soledad* de García Márquez, que acontece en un pueblito llamado Macondo, que no es *real* como La Paz, en Mendoza, Argentina, otro pueblito en el que nací y que tenía unos 5 mil habitantes con calles de tierra en una región de campesinos, muchos pobres y con presencia de indios Huarpes patagónicos, pueblito que tenía muchos rasgos parecidos a Macondo, y donde sus pobladores vivían dentro de una interpretación muy semejante al espíritu del "realismo mágico" (del *boom* literario latinoamericano, pero como el ejercicio de su cultura real popular de centenas de años). Hay entonces un mundo real empírico *de suyo*, diría Zubiri, en el que habitamos cumpliendo con la descripción ontológica de Heidegger desde el *ser-en-el-mundo*, el que se desdobla en otro mundo trascendental creado por el ser humano, que es el mundo cultural, metafórico, simbólico, que tiene un cierto *sentido*. Por ello Gottlob Frege (1848-1925) distinguió entre "significado" (*Bedeutung*) y "sentido" (*Sinn*). Veamos la cuestión que ya hemos sugerido en toda esta obra.

[16.2] *El significado empírico*

[16.21] Las cosas reales cuando son conocidas por el ser humano lo hacen gracias al poder captar por los sentidos los datos reales del ente empírico, el que es elaborado en mapas del neocortex cerebral y que permite producir un concepto, una existencia neuronal o eidética que podemos denominar un concepto verdadero, si cumple con las condiciones de un tal

---

[244] Véase I. Kant, L. Wittgenstein y Walter Benjamin.

predicado, de lo contario sería meramente aparente, como en el caso de una moneda que se manifiesta de oro aunque no lo fuera, es decir sería una moneda de oro falsa. La totalidad de las experiencias del mundo físico por parte del ser humano lo denominamos con Heidegger como el "mundo" (*Welt*), u horizonte ontológico de la existencia humana, fundamento del *significado* (*Bedeutung*) de todos los entes que se manifiestan en el mundo real. En la estética se sitúa en este nivel lo que hemos llamada belleza *natural*, la del sol detectado gustosamente por el gallo al amanecer que le mueve a cantarle en el amanecer sin excepción, o el gustar el chocolate del niño cuando su madre lo premia por haberse portado bien. Es el punto de partida de toda estética.

[16.3] *El mundo metafórico de la belleza artística*

[16.31] Trascendentalmente al mundo físico empírico el ser humano crea otro mundo simultáneo donde se sitúan las metáforas, los símbolos, los relatos lingüísticos o religiosos, y tantos otros entes (no decimos ya cosas reales), propios de la creatividad humana, que da un *sentido* (*Sinn*) a los acontecimientos del mundo real, los cuales ya no pueden ser manejados como los conceptos verdaderos del mundo real sino que se sitúan trascendentalmente a la mera empíria cotidianas, donde también ejerce su capacidad cognitiva no ya la ciencia comprobable por el método científico, sino que debe ejercerse otro método, es decir el método hermenéutico sobre el mundo metafórico escrito por el literato en lenguaje del doble sentido, diría Paul Ricoeur.

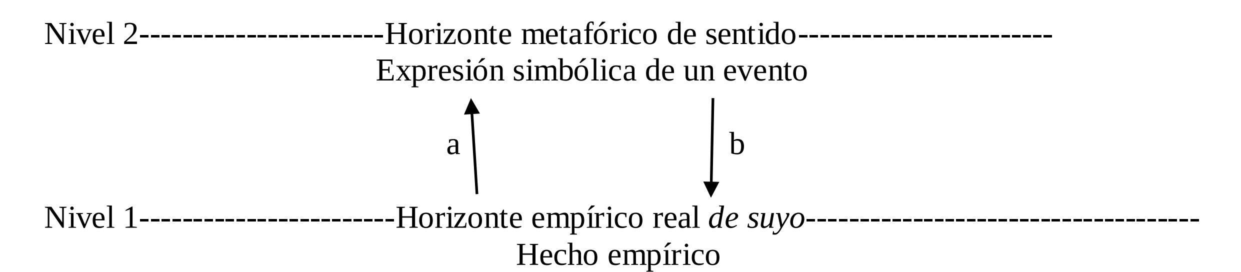
[16.32] Dar sentido a un acontecimiento empírico, real, es una tarea cotidiana pero que se va sedimentando con la historia centenaria de los pueblos. Es una labor creativa que soluciona ciertas aporías o conflictos del mundo empírico. Es el caso de la muerte del ser humano, que en el nivel empírico *significa* meramente el final de la vida física constatable por el científico. Sin embargo, el *homo sapiens* nunca se resignó a aceptarlo como el final de toda explicación. Por ellos los antropólogos y arqueólogos saben que un muerto enterrado en la forma fetal evidencia que hubo un rito metafórico para exorcizar los maleficios que se suponían podría producir un muerto no venerado. Surgían así relatos *post mortem* que el ser humano creaba para otorgar un *sentido* a ese hecho empírico de la muerte. Pero lentamente el relato iba tomando mayor extensión y entraba a influenciar la vida del ser humano en su acontecer empírico cotidiano. Así los pueblos a veces denominados indoeuropeos comenzaron a formular relatos de la vida *post mortem* del alma inmortal humana en la India, siendo asumida después en Persia, y posteriormente entre griegos y romanos. De esta manera surgía toda una explicación *post mortem* del alma inmortal. Esta tarea de crear mitos Aristóteles la define como una de las capacidades de los que "aman la sabiduría" (filósofos): el producir mitos (la *mitopoiésis*). Un mito es una obra estética, siendo al mismo tiempo un relato racional (argumenta P. Ricoeur que su *racionalidad* estriba en dar una razón explicativa de un hecho que tiene validez en tanto nadie la refuta) en base a símbolos, metáforas.

[16.33] Lo pueblos semitas (ya lo hemos anotado), y en otra tradición formularos que la muerte se verifica efectivamente, pero que un misterios resto de la individualidad del muerto (el *Ra* de los egipcios) puede afrontar un juicio final sobre su vida orquestado por Osiris (la divinidad egipcia encargada del juicio final), y de poder prbar que fue justo por sus buenas obras, puede ser resucitado. Tanto la inmortalidad del alma como la

resurrección del muerto son metáforas, símbolos, formulados paralelamente al mundo empírico y real que dan un *sentido* no empírico, sino existencial, que es vivido por el que lo afirma y asume creando un estado de animo de alegría y esperanza. Estas emociones positivas y reales en el viviente humano son fruto de asumir y creer esos relatos estéticos. Porque el mundo de las metáforas en un ámbito propio de la estética, y pueden ser denominados como bellos que despiertan un gusto, un agrado sobre el que volveremos a reflexionar dentro de algunas páginas.

[16.34] El sentido de la vida como proyecto construido en el horizonte metafórico de sentido no es un hecho real, pero influye una vez formulado como un relato mítico en el mundo que inspira a la vida empírica y cotidiana para efectuar acciones *reales* que cambian el devenir de una vida biográfica personal o histórica comunitaria. La expresión de Max Weber de que la modernidad ha secularizado la vida o que ha perdido el sentido de la trascendencia metafórica por un "desencantamiento" de dicho horizonte, manifiesta una incapacidad de comprender las razones que dan "sentido" al proyecto de vida que singular o comunitariamente cumplen siempre como función esencial las culturas. Los evento cotidianos no tienen en sí mismos un sentido que satisfacen profundamente la existencia humana. Un médico puede certificar científicamente que alguien ha muerto, pero no está preparado a responder a la viuda del esposo muerto el "sentido" de la muerte, que sin embargo los más antiguos seres humanoides, que antecedieron por millones de años al *homo sapiens*, ya dieron culto a los muertos (poniendo al muerto en posición fetal como significando el retorno al útero materno, ahora la tierra o *Pacha mama* para los incas) lo que indicaban que ya le daban un "sentido" que trascendía a una mera constatación o explicación empírica .

Diagrama 16.1
El mundo real y el nivel trascendental metafórico de sentido



Aclaración al diagrama 16.1. El *nivel 1* es el mundo *empírico* cotidiano donde los hechos reales se conceptualizan cerebralmente y se significan semánticamente por palabras. El *nivel 2* es trascendental al nivel 1 y consiste en la totalidad de los símbolos, metáforas, o el *sentido* existencial o mítico que se dan a los eventos de la vida humana, individual o comunitariamente. Se descubre de éste último su contenido eidético por el método hermenéutico. *Flecha en dirección a*: parece ser una mera mímesis, pero es creación estética de sentido, se descubre en la creación e interpretación hermenéutica de los signos (la *metaforología* de Blumenberg). *Flecha en dirección b*: retorno sobre el mundo empírico como otorgando *sentido* a los eventos reales.

Fue Friedrich Schleiermacher (1768-1834) el que lanzó el método hermenéutico como método de interpretación de los símbolos o metáforas aplicado a un libro (llamado en

hebreo el *Tanakh*[245], la biblia en castellano) que descubre el sentido de la vida, pero no se trata de una descripción de la realidad *de suyo* en cuanto tal, sino de la realidad que se supone y que es referencia de la metáfora, que muestra su sentido existencial dentro del horizonte de la cultura semito-hebrea, que era un grupo de tribus palestinas en torno al desierto arábigo. Es decir, la totalidad metafórica es un componente central de toda cultura, de su "núcleo ético-mítico", como acostumbra a indicar la cuestión categorizada así por P. Ricoeur. Ha perdido su referencia fundamental cayendo en un desarraigo sin sentido, escéptico de una explicación que vigoriza la vida. Ha desacralizado la existencia dejándola en un mundo "desencantado" que la estética intenta suplir.

[16.35] De pronto la *ética de la resignación* de Kant (que consolaba al pobre obrero explotado que cumplía con justicia lo debido pero no era feliz, porque creaba plusvalor que se lo apropiaba su dominador), es decir, que no podía realizar el *bien supremo* de la coincidencia del *bien* ético pagado con la *felicidad* puede gracias a dos postulado aceptar una reconciliación. Ante ese imposibilidad de la tal conciencia Kant proponía dos postulados: una inmortalidad *post mortem* del alma y la existencia de un Dios justo, y así este Dios podía premiar al justo con la felicidad merecida por el justo. Pero estos dos postulado no empíricos ni situados en el mundo real físico (*nivel 1* del *diagrama* anterior) eran formulaciones metafóricas de sentido existencial (que pueden ser expuestas desde la posición de Blumenberg en su morfología) que no se podían probarse argumentativa ni racionalmente (tanto la inmortalidad como un Dios deísta justo, y no injustos como los dioses griegos), pero que *realmente* podían ser afirmadas como explicaciones o justificaciones en la vida cotidiana, causando el agrado estético en el agente si las admitía en su existencia cotidiana como reales y verdaderas.

[16.4] *Apuntes sobre el arte popular latinoamericano*[246]

[16.41] Si nos situamos en el nivel simbólico del arte latinoamericano debemos pensar las condiciones de posibilidad necesarias para la producción de un diálogo mundial entre las artes populares. Antonio Gramsci escribió en su obra *Cuadernos de la cárcel* en la que expuso las reflexiones que efectuó mientras que se encontraba encerrado en la cárcel por ser un intelectual y miembro del Partido Comunista. Gramsci distinguía entre las "artes menores" (el folclore) y las "artes mayores" (las que practicaba la clase dominante italiana). Sin embargo, también existen expresiones que que manifiestan el arte popular que mucho más que meramente folclóricas y son éstas las que deben ser potenciadas en una estética de la liberación. ¿Qué es el arte popular? ¿Cómo se puede considerar? El arte popular es el practicado tradicionalmente por un pueblo dado y que guarda una clara distinción con el de otros pueblo, otras culturas, practicado por su base, es decir, en los miembros más humildes que no tienen una conciencia refleja de sus expresiones artísticas y las crean continuando en el tiempo lo que es propio de su idiosincrasia ancestral. Esto se manifiesta, por ejemplo en la fiesta de la comunidad, frecuentemente religiosa. Estas convergen en la larga duración

---

[245] La *kh* quiere significar un sonido gutural semejante a nuestra jota castellana (j), también semita por ser de origen árabe.

[246]Estamos por finalizar esta *Estética de la Liberación* y debemos internarnos en la parte más difícil y,al mismo tiempo, la que nos exige más información empírica y bibliográfica. De tal manera que esta Tesis 16 será más bien una descripción inicial de lo hasta aquí expuesto. Sería una buena idea realizar en el futuro una publicación en participar trabajando sobre algunos de los artes populares del Sur Global.

con las más antiguas costumbres míticas de los pueblos originarios, como los mesoamericanos y del incario con la cultura semita, cristiana, en parte helenizada. De esta manera cuando los españoles conquistadores tomaron en cuenta de que en torno al 1 de noviembre celebraban una fiesta recordando sus muertos. Los pueblos indígenas que poseían grandes fiestas celebratorias del sentido de la muerte unificaron sus tradiciones con las tradiciones occidentales produciendo sincréticamente una obra de arte popular que de alguna manera sintetiza ahora sí un "encuentro" sincrético.[3247]

[16.42] Los pueblos originarios vencidos, en ejercicio de una sabiduría milenaria, comprendieron que sus dioses habían muerto[248] de tal manera que asumieron las tradiciones míticas y artísticas del vencedor para poder permanecer en vida. Fue así que surgieron fiestas como la del Día de los Muertos. Estas fiestas son creaciones artísticas constituidas por la convergencia analógica de tradiciones mesoamericanas y la que tenían en sus tradiciones de los europeos conquistadores. Se produjeron así nuevas estructuras mítica

[16.43] Los pueblos originarios subsumieron creativamente alguna de las grandes obras artísticas españolas, sin olvidar sus propias obras simbólicas tradicionales, míticas y literarias, a tal punto que se produjo un sincretismo histórico que posibilitó el surgimiento de lo que conocemos como arte popular. Sin embargo, la izquierda de origen moderna y liberal, aunque crítica del capitalismo y del eurocentrismo, fue todavía muy partidaria de la Ilustración y no logró comprender ni el significado ni el sentido de la cultura y el arte popular de las culturas originarias en la época colonial y posteriormente. Gramsci sostenía que debíamos prestarle atención al *sentido común* de las mayorías, algo que nuestra izquierda latinoamericana, debido al ateísmo de un partido soviético estaliniano desde un Marx mal comprendido[249], negó al despreciar el mundo mítico y artístico-religioso de nuestros pueblos, siendo justamente este un aspecto importante de la esencia de lo popular.

[16.44] Uno de los ejemplos más interesante de la mitopoiésis de los pueblo originarios es el del *Nican Mopohua* (o relato de la aparición de una virgen a un indígena nahua)[250]. Se trata a los ojos del espectador indígena de la diosa de la tierra (la *terra mater* de los

---

[247] Esto no niega que la conquista haya sido un genocidio. Véase mi obra *1492: El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*, Plural Ediciones-UMSA, La Paz, 1994.

[248]En los "diálogos" que se llevaron a cabo entre los franciscanos y los sabios nahuas en 1525 se dijo: "Nuestros dioses han sido vencidos, muertos". Para los nahuas la conquista militar empírica efectuada por los españoles de la ciudad de México significaba la derrota de sus dioses y con ellos la desaparición parcial de los mitos de los pueblos aztecas, mayas, zapotecos, otomí, chibchas, incas, tupi guaraní. De esta manera, en nuestro continente se produjo un proceso de creación artística y mítica completamente novedoso, popular y masivo, algo muy distinto a una mera imposición de las clases dominantes. Estas clases eran cristianas, de raza blanca y mayoritariamente hija de los españoles que expandido el arte eurocéntrico, a pesar de que hasta el siglo XVII el 90 por ciento del pueblo mexicano hablaba en nahua, otomí o zapoteco. El castellano no logró imponerse sino hasta finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, convirtiéndose en hegemónico recién en la época de la emancipación. De allí que la declaración de la independencia de El Plata en 1810, es decir, la declaración de la Independencia promulgada en el Alto Perú, debió ser escrita en tres lenguas, pues tenían consciencia de que si la escribían sólo en español una gran parte de la población no la entendería. Es por ello que la redactaron en español, en quechua y en aymara.

[249] Véase mi obra *Las metáforas teológica de Marx*, 2017.

[250] Véase la obra de J. Lafaye, 1977, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, Fondo de Cultura Económica, México.

romanos) *Tonantzin* y de una Virgen venerada por los españoles (*Guadalupe*) como ejemplo de creatividad artística al vincular dos tradiciones populares tan distintas: la azteca y la española medieval forjada por el pueblo español en las luchas contra el Islam en la guerra de la reconquista. La Virgen de Guadalupe, por ejemplo, representaba a *Tonantzin*, es decir, a la Madre Tierra (la *Coatlicue*) azteca y a un signo forjado en la lucha de los españoles contra el poder mahometano. Se trata de un elemento mítico femenino que se encuentra en el fondo de todas las mitologías del mundo mesoamericano e inca, por nombrar a dos culturas de las cientos de ella que existieron en nuestra América. Esta virgen fue traída de España y significaba la síntesis de una lucha mitológica. Guadalupe ("-*lupus*" significa "lobo" en latín y "*guadal*-" significa "valle" en árabe) era una síntesis religiosa que representaba a la Tierra Madre de los "indoeuropeos" (la *Theotókos* para los griegos, es decir, la Madre de Dios, la *Terra Mater*) y de las tradiciones árabes. En este sentido, la Virgen de Guadalupe era una obra de arte de la mítica popular europea que "chocó" con la cultura indígena de este continente, cultura que también poseía una diosa de la feminidad sagrada: *Tonantzin*.

[16.45] Esta figura simbólica fue expresada en la imagen que de Virgen de Guadalupe por un artista nativo, un sabio nahua, un *tlamatini,* que la pintó. Se propuso objetivar signos indígenas que la distinguían de las vírgenes europeas y mujeres árabes. La imagen tiene detrás un sol (el sagrado sol nahuatl *Huitchilopoztli*)), debajo de sus pies una luna (signo de la femineidad de la *Tierra Madre*) y el cielo es presentado del color sagrado nahuatl: el azul. La serpiente que está debajo de la virgen no es la serpiente del mal del paraíso adámico, sino la serpiente americana fuente de la sabiduría (*Quezalcóatl*). Todos los elementos constitutivos de esta pintura son fruto del arte popular amerindio y sólo adquiere todo su sentido simbólico ante un espectador amerindio si posee una hermenéutica que conozca los signos del pueblo originario, pues son ellos quienes podrían interpretar el sentido auténtico de es obra de arte. Ya en 1625 se supo de la existencia de esta pintura de una virgen por parte de la población criolla, aunque la pintura era de origen indígena y se denominaba el relato explicativo en nahua el *Nican Mopohua*. Los españoles querían protegerse de ella porque representaba una protesta en contra de la conquista, pero no pudieron negarla, que lentamente se impuso a todo el pueblo. El relato de la Virgen de Guadalupe es entonces una obra de arte literaria escrita contra el Obispo Zumárraga como responsable de que la conquista española hubiera impuesto su dominio en la región. ¿Por qué no se le reveló la dicha Virgen al Obispo y sí en cambio a un indígena? La Virgen no sólo afirmaba que sanaría al pueblo, sino que al mismo tiempo se opone a la conquista. Quienes escribieron esta revelación cifrada eran antiguos estudiantes de la escuela franciscana de Santa Cruz de Tlatelolco auxiliados por viejos *tlamatines* aztecas. Ellos produjeron una obra literaria y artística a partir de metáforas y símbolos aztecas, algo que un mestizo o un español no podría fácilmente descifrar. De allí que los pueblos originarios tomaron rápidamente a esta virgen como un emblema de su propia cultura y liberación. Es una obra de arte con sentido político.

[16.5] *El proyecto pluriartístico del Estado popular*

[16.51] El Estado popular plurinacional, pluricultural y progresista debe asegurarse de que su pueblo asuma su propia cultura. En el 2019 se celebró con la presencia de decenas de comunidades indígenas las más variadas, en el Palacio Nacional, se celebró una fiesta muy

antigua en América antes de la conquista y en España, del Día de los Muertos. Este hecho podría parecer una intromisión religiosa en un Estado que es secular y laico. Sin embargo, esto es un error. Lo secular y lo laico no debe negar la cultura popular, aunque ésta no sea ni secular ni laica. Esto no significa que las instituciones religiosas se entrometan en el campo político, sino más bien se trata de una afirmación política de la estética (en el nivel metafórico que es esencial a un pueblo, en el decir de H. Blumenberg) y de la cultura de nuestro propio pueblo.[251]

[16.52] Debemos comprender que existe una belleza popular que choca con la belleza eurocéntrica de las élites dominantes en América Latina. Las élites española y criolla son blancas, ortodoxas, conservadoras no se resignan a asimilar elementos “antiguos”. Aceptan la colonialidad de Europa y en consecuencia el hecho de ser unas comunidades religiosas imitativas de las metrópolis. Estas élites conciben la belleza desde un punto de vista europeo, y en esto consiste la colonización epistemológica de la estética simbólica, o metafórica. Las élites han naturalizado (de modo no intencional) el concepto de belleza hegeliano creyendo que se trata de esa belleza metropolitana la propia de la Periferia, de América Latina, de México, mientras que el pueblo mestizo y originario siempre ha tenido una idiosincrasia, una experiencia y un vibrar de ls cultura y la belleza completamente distinto al del ser puramente europeo. De allí que la belleza popular latinoamericana interpreta lo real (las montañas, los árboles, las ciudades, es decir, las obras de la naturaleza y la cultura) y las descubre como fuente de su vida en coherencia con una tradición milenaria. El sujeto latinoamericano que no conoce personalmente Europa, porque no ha vivido allí, no tiene el gusto ni el sentido estético lo europeo o norteamericano. Tomemos como ejemplo el arte culinario popular (que va imponiéndose como californiano en Estados Unidos), el cual posee elementos propios para el pueblo y folclóricos desde el punto de vista eurocéntrico. En estos lugares se sirve comida “europea”, la cual un latinoamericano de pueblo a lo sumo sentirá el gusto de la sal, pues al pueblo le gusta comer con mucho condimentos, que proceden de las culturas originarias. Las grandes culturas como la hindú, la china, la árabe, la mexicana o la peruana, comen alimentos fuertemente condimentados. Este condimento es salubre y posee poder digestivo, de tal manera que también actúa como una especie de medicina. Esto es algo que gusta (agrado estético) el pueblo, pero ya no la élite. Ahora bien, repitiendo lo ya dicho: si el *gusto* es lo correlativo esencial de la *belleza* y porque lo que gusta es bello, entonces, en el caso de la comida, algo es sabroso, rico al paladar, porque es aprobado con buen gusto estético, en el mundo cotidiano y colectivo o en el juicio de gusto de un *gourmet* no eurocéntrico.

[16.53] También existe un tipo de belleza popular de la corporalidad humana, en el sentido del color de la piel, el tipo de cabello, y otros aspectos, por lo que hay *rostros que gustan*. Sin embargo, la propaganda y los medios de comunicación moderna producen e imponen estereotipos que difícilmente respondan a los criterios del África, del Asia o de América latina, pues el ideal actual vigente, por la influencia de la cultura y racismo dominante de belleza se identifica más con el ser humano nord-europeo, con el estereotipo de Hollywood.

[251] Nuestro Estados están constituidos por múltiples pueblos, naciones y culturas. En México viven pueblos mayas, aztecas y zapotecos; en Perú quechuas y aymaras; etcétera. El Estado debe respetar obediencialmente la diversidad cultural y el arte que surge desde el pueblo y no sólo el arte de la minoría blanca y eurocéntrica.

Esto nos obliga a distinguir entre la *belleza popular* y la *belleza clásica* eurocéntrica pretendidamente universal y fetichizada.

[16.6] *La belleza popular como origen de la nueva estética*

[16.61] En la *Estética de la Liberación* nos interesa centrar la mirada en la belleza popular milenaria. Una fiesta en Oaxaca denominada *Guelaguetza*, de origen zapoteco, por ejemplo, contiene muchos elementos, vestidos de colores propios, canciones en dicha lengua, coreografía autóctona que muchas veces aún quienes bailan no tienen conciencia de que todos esos elemento son autóctonos, anteriores a la conquista. La ropa blanca del campesino mexicano, en cambio, tiene sólo 5 siglos. Los españoles obligaron a los indígenas masculinos a olvidar sus ropajes y plumarios haciéndolos vestir trajes que les permitiera distinguir el pueblo al que participaban, lo cual era usado para descubrir la identidad de la persona. Sin embargo, la resistencia cultural indígena les llevó a conservar elementos propios e ir agregándolos a los trajes blancos impuestos por los conquistadores. Pero fueron principalmente las mujeres las que bordaron en sus vestidos dibujos tradicionales simbólicos, artísticos, que permitía mejor detecatar la nación a la que pertenecían La arquitectura, la escultura, la pintura, la música, el canto, la danza y la producción de grandes mitos, es decir, todas las artes, ya se encontraban bien desarrolladas antes de la invasión europea. De allí que el arte popular tiene antecedentes milenarios y no sea algo improvisado. Cuenta con una lógica muy profunda que le da sentido a todos los momentos de la vida de una comunidad a través de la *mitopoiésis*, es decir, a través de la producción y vigencia de relatos míticos.

[16.62] Si bien las artes populares se han desarrollado en prácticamente todas las áreas estéticas, muchas veces se les concede una mayor importancia por los criterios eurocéntricos a unas que a otras. Así los griegos le dieron una importancia especial a la escultura, así los medievales latinos-germanos le dieron más centralidad a la arquitectura (especialmente al templo gótico), así la cultura islámica a las mezquita, así el romanticismo le dio importancia a la música (la cual se ha ido secularizando hasta abandonar el templo y llegar a la música sinfónica del teatro de la opera del teatro burgués), entonces, el arte popular también tiene un arte principal y este es la danza y la comida.[252] En la actualidad el cine se ha convertido en una síntesis artística y en uno de los artes más populares del mundo. Como hemos indicado en tesis anteriores, este tipo de arte articula la fotografía con el movimiento, la palabra de la literatura y el sonido de la música. Se trata de una síntesis pluri artística que poco a poco se ha ido transformando en la televisión y en el video digital, algo que está produciendo como una síntesis de la cultura de la élite y el pueblo, puesto que a todos se comunican del mismo modo a través dela producción audiovisual.

[16.63] La danza también reúne muchas otras áreas artísticas subordinadas. No nos referimos a la danza privada de la pareja que baila un tango, una samba o cualquier otra danza actual, sino más bien las danzas de los pueblos originarios. Estas danzas representan rituales festivos sagrados que no se practican individualmente, sino en comunidad. Se

[252] Hace poco tiempo vi a través de internet un espectáculo organizado en China sobre las artes populares asiáticas en el que participaron alrededor de 50 pueblos distintos. ¿Cuál era el arte que más se destacaba? La danza. Este arte es como la metáfora principal de la estética de los pueblos originarios.

danza utilizando vestidos especiales porque danzando se celebran comunitariamente los mitos originarios. En la danzadlos pueblos originarios experimentan la comunidad. No danzan como un acto de divertimento o de relajación, como quien deja de tomar la vida en serio y se comporta como un *homo ludens* (el ser humano que juega), al contrario, danzan porque danzando veneran elementos sagrados que explican el sentido de la vida de su comunidad. Con la colonización las fiestas comenzaron a secularizarse y el componente de veneración fundamental pasó de la comunidad de vida a la patria colonial.

[16.64] La danza exige el movimiento del cuerpo, pero en ritmo con los demás. Y como hemossugerido, así como la totalidad del coro comienza a adquirir el mismo tempo rítmico delcorazón, así también sucede con la danza. En ciertos cultos comunitarios, como la macumba, los danzantes pueden llegar a cobrar tal grado de inconsciencia e hipnosis que pareciera como si se les saliera el espíritu del cuerpo y quedaran extático. ¿Cómo es posible? Porque danzan en comunidad y lo hacen desde el mismo horizonte mítico. El mito es parte constitutiva de la sabiduría de un pueblo y los ritos que les corresponden sólo se practican en determinados momentos del año. Antes de la conquistaestos mitos se encontraban profundamente vinculados con las divinidades, pero a partir de la colonización los mitos, ritos y festejos se han celebrado teniendo como referencia acontecimientos “seculares”, como la reciente liberación de Bolivia del golpe de Estado orquestado por la Organización de Estados Americanos (OEA) a finales del 2019. En esta oportunidad se celebró la victoria del pueblo danzando y cantando el carnavalito. Esta es unafiesta aimara y quechua que se ha cristianizado. El carnavalito es un momento de alegría en el que todos se visten para la ocasión y festejan su liberación. Cuando se festeja danzando un proceso político histórico de liberación, dicha vivencia se torna imborrable. Ninguno de los danzantes se olvidará jamásde lo ocurrido y podrán resistir derrotas futuras porque recordarán la alegría del triunfo pasado. En este sentido, la danza de la liberación es una obra de arte. En el Cono Sur la danza se secularizó hasta convertirse en un baile popular como el tango, el cual conserva elementos culturales de los cultos y danzas de los africanos esclavizados, como también de los gauchos de las pampas. En conclusión, la danza es el arte a través del cual la comunidad no sólo recupera su pasado, sino que también crea su futuro. De allí que el pueblo danza, pues la vida se afirma a sí misma danzando.

[16.7] *El tiempo de la creación artística*

[16.71] Hay momentos históricos en los que la producción de arte popular aumenta por la vinculación con acontecimientos históricos del mismo pueblo. Esto acontece en las etapas inaugurales en las que el pueblo irrumpe como actor colectivo. Una vez iniciada la etapa clásica, el pueblo continúa creando nuevo arte durante algún tiempo, pero ya no tan disruptivamente como en la etapa originaria. En México, por ejemplo, a partir de la revolución de 1910 y la desaparición de la oligarquía terrateniente, se vivió una época creativa en la que no sólo se produjo una evolución del arte dancístico, sino también musical de los llamados *corridos* (relatos de las grandes gestas y luchas del pueblo). Poco tiempo después apareció el cine y a través de él se representó épicamente la revolución mexicana como el comienzo de una nueva etapa de nuestra historia. Diego Rivera, José Clemente Orozco y Frida Kahlo son fruto de esta revolución en el arte pictórico; también lo huno en el neocolonial de comienzos del siglo XX. Esto ocurrió en todas las artes, pues todas han sido trastocadas por un mismo acontecimiento histórico. En este sentido, la revolución le permitió a un pueblo constituirse en actor estético colectivo. Sin embargo,

el triunfo con el tiempo se burocratizó con el surgimiento de una nueva élite burguesa que tomó el poder y se fetichizó, y finalmente cayó en la decadencia.

[16.72] El momento de creación artística en la historia es también el tiempo en el que se hace presente todo lo que los pueblos han ido creando durante milenios desde un élan que hemos llamado *hiperpotencia estética*. Los mitos, por ejemplo, no surgieron en una escuela de sabios, sino a partir de acontecimientos históricos reales que posteriormente los sabios supieron expresar como mitos para explicar el ir constituyendo el sentido común a la existencia de sus pueblos. Nietzsche manifiesta que el arte tiene una función renovadora en la historia. Él pensaba que al estabilizarse manejados por los valores de los débiles (por ejemplo, el judeo-cristianismo), estos podían ejercer el poder burocráticamente llegando incluso a dominar a los verdaderos creadores. Nietzsche se sitúa en el mundo griego y le llama "*apolíneo*" en un primer momento, es el orden establecido, y "*dionisíaco*" es el momento creador, del arte nuevo que se libera de un proceso de dominación anterior. A esta inversión o *negación* (segunda constelación) de los valores vigentes el filósofo alemán lo denomina la transmutación (*Umkehrung*") de los valores.

[16.73] Hay muchas realidades que los pueblos han tenido que reprimir debido a la conquista y el imperialismo. Las élites, muchas veces eurocéntricas y secularistas, aunque sean de izquierda o progresistas, han dominado y obligado a los pueblos a que nieguen elementosde su propia historia cultural. Sin embargo, los pueblos resisten. Esto conduce a luchas internas de los pueblos inevitables, pues los pueblos se ven oprimidos y excluidos por aquellos que en principio habían colaborado en la gestación de un cambio (la primera emancipación o constelación), que al llegar a ejercer el poder no aceptan aquellos elementos culturales propios de los pueblos milenarios. No comprenden que los grandes mitos deben ser respetados en su dignidad ya que codifican racionalmente el sentido de la existencia de los pueblos.

[16.74] El nuevo arte irrumpe desde un pueblo que se ha constituido en actor colectivo y creador artístico a todos los niveles, acontecimiento que se anticipa a la producción y reproducción político-económica. Muchas veces los genios artísticos no han nacido en el seno popular. Alejo Carpentier, por ejemplo, vivió algunos años en Europa, pero esto no le impidió captar la cultura popular latinoamericana. El *boom* literario fue producido por artistas con una profunda perspicacia para descubrir el valor del pueblo latinoamericano y para expresar aquello despreciado por las élites. El *realismo mágico* propone algo contradictorio al llamarse "realismo" (lo dado en el pueblo), pero también acierta porque se trata del que hemos llamado nivel 2 o del sentido, lo metafórico en la terminología de Blumenberg, que ocuparía el lugar de lo "mágico". ¿Qué significa todo esto? No se trata de un ideal de la Ilustración francesa y mucho menos de un concepto secular, sino más bien de la narración de mitos que le dan sentido a la existencia de un pueblo. El realismo mágico es un género literario latinoamericano que de modo análogo ya se producía en nuestros pueblos desde tiempos anteriores a la conquista, a pesar de ella, y que en la época colonial y actualmente continúa siendo un componente fundamental de los pueblos de este continente. Al resurgir este tipo de realismo en el siglo XX pareciera una gran originarios, que es una dimensión estética que ya existía en la comunidad (el Otro ignorado por el sistema de belleza vigente de los criollos).

[16.8] E*l mesianismo estético y el artista mesiánico*

[16.81] La cultura popular está siendo fuertemente influenciada por los nuevos acontecimientos, produciendo una nueva práctica del arte que se desarrolla a partir de métodos propios y novedosos. Esto es lo que llamaría Walter Benjamin una tercera constelación), utilizando una figura del mundo semita, y significa una *ruptura mesiánica* en la historia a partir de la *creación* de lo nuevo. El mesianismo representa como la "entrada" en la historia de una tradición antigua representada por *alguien*, un miembro del pueblo, que encarna un nuevo sentido metafórico de la realidad. La "palabra se hace carne", significa en estética que la nueva palabra literaria, poética, del canto, pero también las otras áreas de las obras estética (como la música) toman forma histórica e irrumpen no sólo produciendo una ruptura o negación con respecto al pasado, sino también anunciando un nuevo tiempo, una nueva edad (la tercera constelación) . Esta es la esperanza del pueblo oprimido y excluido.[10]

[16.82] Es la época, es el tiempo de la creación artística colectiva. Hay esos momentos históricos en los que la producción de arte popular aumenta generacionalmente. Esto acontece en las etapas inaugurales en las que el pueblo irrumpe como actor colectivo. Una vez iniciada la etapa clásica creadora, el pueblo continúa produciendo nuevo arte durante algún tiempo, pero ya no tan disruptiva y originalmente como en la etapa de ruptura originaria. En México, por ejemplo, a partir de la revolución de 1910, y la destrucción de la oligarquía terrateniente, se vivió una época creativa en la que no sólo se produjo arte dancístico, sino también musical, y los *corridos* (que eran relatos de las grandes gestas y luchas del pueblo) son hicieron muy frecuentes. Poco tiempo después apareció el cine y a través de él se representó épicamente la revolución mexicana como el comienzo de una nueva etapa de la historia. En la pintura Diego Rivera, José Clemente Orozco y Frida Kahlo fueron fruto de esta revolución. Esto ocurrió en todas las artes, pues todas han sido trastocadas por un mismo acontecimiento histórico. En este sentido, la revolución le permitió a un pueblo constituirse en actor estético colectivo. Sin embargo, con el tiempo el triunfo se fue olvidando y una nueva élite tomó el poder, se fetichizó y finalmente y cayó en la decadencia.

[16.83] El momento de creación artística en la historia es también el tiempo en el que se hace presente todo lo que los pueblos han ido creando durante milenios. Los mitos, por ejemplo, no surgieron en una escuela de teóricos, sino a partir de acontecimientos históricos reales que posteriormente los sabios supieron expresar como mitos para explicar y darle un sentido común a la existencia de sus pueblos. En el pueblo quechua o ay mara en Perú y Bolivia ante grandes acontecimientos históricos, como el nombramiento de Evo Morales (un miembro del pueblo Aymara) a la presidencia de la República. El pueblo estalló multitudinario como signo festivo actualizando sus tradiciones estética. En esa oportunidad se celebró la victoria del pueblo danzando y cantando el carnavalito, una canción y música de origen Inca. Esta es una canción aymara y quechua que se ha revitalizado. El carnavalito es un momento de alegría en el que todos se visten según sus tradiciones para la ocasión de su liberación. Cuando se festeja danzando un evento político histórico, dicha vivencia se torna imborrable. Ninguno de los danzantes se olvidará jamás de lo ocurrido y podrán resistir derrotas futuras porque recordarán la alegría del triunfo pasado. En este sentido, la danza de

la liberación es una obra de arte, del arte nuevo y popular que celebra un proceso de dominación significativo.

[16.84] Hay muchas ocasione en que los pueblos han tenido que reprimir se voluntad de vida, debido a la conquista y la dominación. Las élites, muchas veces eurocéntricas y secularistas, aunque sean de izquierda o progresistas, han dominado y obligado a los pueblos originarios a que nieguen elementos de su propia subjetividad histórica. Sin embargo, los pueblos resisten. Esto conduce a luchas internas inevitables, pues los pueblos se ven oprimidos y excluidos por aquellos que en principio habían colaborado en la gestación de un cambio (la Primera Emancipación en torno al 1810), pero que al llegar a ejercer el poder y crearse los nuevos Estados) no aceptaron aquellos elementos culturales propios de los pueblos milenarios. No comprenden que los grandes mitos deben ser respetados en su dignidad ya que codifican racionalmente el sentido de la existencia de los pueblos. El nuevo arte irrumpe desde un pueblo que se ha constituido en actor colectivo y creador artístico a todos los niveles, acontecimiento que se anticipa a la producción y reproducción político-económica.

[16.85] Siempre los genios artísticos no han nacido en el seno popular. Alejo Carpentier,por ejemplo, vivió algunos años en Europa, pero esto no le impidió captar la cultura popular latinoamericana. El *boom* literario fue producido por artistas con una profunda perspicacia para descubrir el valor de nuestro pueblo latinoamericano y para expresar aquello despreciado por las élites.

[16.9] *De lo bello y la mística*

[16.91] Valdría una consideración más profunda. Sería enfrentar la aparente no coincidencia de la felicidad no otorgada al justo en esta vida, pero realizando un rodeo para considerar la figura del héroe ante el bien supremo en el acto del mesianismo empírico sufriente e infeliz (aún crucificado en su caso límite), pero necesario como Donación gozosa de la vida, sintiendo la profunda *áisthesis* de un momento supremo de la estética suprema como consagración hasta la muerte por el amor a la comunidad que subsume y supera la negación de la belleza empírica, logrando experimentar la vida feliz también política en la comunidad fruto de su sacrificio. Vislumbraría así la vida comunitaria o política (la belleza utópica del *Reino de la Libertad* de Schiller o Marx, o del *Reino de Dios* del cristianismo primitivo o del Kant puritano que también se refiere a este tema, junto con el tratamiento de los postulados de las cuatro Ideas que formula) fruto de una coherencia ejemplar. Sería una *estética de lo bello y lo místico*.[253] Un crucificado es la imagen que hace pensar, ya que sufrir tal muerte aparece como la más horrenda fealdad, pero es al mismo tiempo el sublime testimonio de la coincidencia del mesianismo político y la felicidad estético comunitaria del sufriente crucificado (como Espartaco, un caso entre cientos otros en el Imperio romano, que se lo castigaba de esta manera por atreverse a rebelarse contra el emperador) que no intenta la propia felicidad empírica (estética de

[253] Quizá los griegos con su *kalós kaì agathón* (*kalos kagathía*: belleza y bien) estaban intentando significar lo mismo, interpretando ese concepto tan estudiado por Werner Jaeger en su obra *Paideia*, con un sentido anterior a la Modernidad que hace posible una síntesis que subsume el aparente dualismo de lo ético y estético.

primer grado) sino el sublime cumplimiento de su misión mesiánica, histórica, enunciada en un relato metafórico tenido por verdadero por muchos, y comunitariamente significando la belleza ético-política utópica, tal como la entiende W. Benjamin, de la felicidad en el cumplimiento de la responsabilidad ejercida como *servicio*[254] para con la comunidad. Se trata del tema "de la belleza a la mística"[255], como veremos.

[16. 9] No se reflexiona solo de saber *cómo* las cosas son. En el mundo empírico del ser-en-el mundo cotidiano la ciencia se ocupa de indagar la estructura de las cosas reales que son necesarias para vivir. Ese es el destino de la ciencia empírica, como lo expresa L. Wittgenstein en el *Tractatus,* muy distinto a lo que sea lo místico:

> "No se trata de *cómo* (*wie*) el mundo es, sino que él *sea*".[256] "El *sentir* (*Gefühl*) el mundo como una totalidad limitada, esto lo que significa lo místico".[257] "Acerca de lo que no puede hablarse, debemos guardar silencio (s*chweigen*)".[258]

En el mundo metafórico trascendental del *sentido* de los acontecimientos fenoménicos puede darse esta actitud estética. Para ello es necesario descubrir y sensiblemente emocionarse estéticamente ante el hecho de que todo lo real *simplemente es*, y porque es real se convierte en condición de la vida de cada ser viviente humano y de la Humanidad como un todo. Es necesario contemplar gustosamente, estéticamente, saboreando con fruición el hecho simple y masivo de tener el privilegio de haber recibido la vida como un Don inmerecido. ¡Feliz el que se da tiempo de emotivamente alegrarse de haberle tocado vivir! ¡Simplemene vivir! ¡Pudimos no haber nacido! La Estética, como parte de la filosofía, culmina siendo la reflexión sobre ese Don que determina de manera absoluta toda otra dimensión humana. Debe entonces en cada instante fortalecerse la alegría de haber nacido, de ser vivientes, aunque sea en el corto tiempo del presente desplegando una la propia biografía, del puro presente, en el Infinito del tiempo de la Realidad. Deberíamos tener una conciencia clara de *agradecimiento* abismal por la existencia participada de la Vida. Por todo esto la experiencia mística de un Nezahualcóyotl en México, de un Meister Eckhart renano o de un sufí musulmán como de Ibn Arabi en el califato de Córdoba, la experiencia budista en India ode Lao Tse en China nos manifiestan la esencia de lo sagrado como Estética, como apertura primera ontológica y metafísica paciente, silenciosa, afectuosa, gustosa a la Belleza del universo en lo alto de los cielos… y, en primer lugar en la tierra de los mortales, del aprecio *emotivo* acerca de la dignidad de los vivientes, y de los que sufren la exclusión de una vida feliz, como en el caso de los más pobres y excluidos.

[16.92] Deseo reflexionar un instante sobre la llamada "apuesta (*pari*) de Pascal", expuesta en su libro de los *Pensamientos* (*Pensées*) cuando escribe:

> "*Si vous gagnez, vous gagnez tout; si vous perdez, vous ne perdez rien*" (Si Usted gana [la apuesta], Usted gana todo; si Usted pierde, no pierde nada)".[259]

---

[254] "Servicio" en hebreo se traduce con la palabra *habodáh.* Véase el tema en el *Apéndice* a mi obra El humanismo semita (en www.enriquedussel.com, obras).
[255] Y no ya "de lo bello a lo sublime" de Kant.
[256] *Tractatus*, 6.44. En el "que sea" está li místico, no en la prueba o descrición óntica de como es.
[257] *Ibid.,* 6.45.
[258] *Ibid.,* 7.

Se está refiriendo al apostar por una posibilidad futura que teniendo *sentido* (no empírico ni científico sino existencial) da a la vida un contenido profundo, apasionado, feliz, estético, que no se sitúa en un plano empírico. Es decir, abre un abanico de posibilidades de la praxis y el sentimiento moral y estético, que llenan la subjetividad de alegría, en el mundo metafórico de que hemos hablado más arriba. Apuesto a que es posible luchar por un mundo más justo que beneficie a los oprimidos y sufrientes. Si se muere habiéndolo logrado, se ha ganado todo, la libertad de la patria y la felicidad de la lucha realizada; es porque esa lucha daba *sentido* a su vida y alimentaba una praxis liberadora. Si no se alcanza el proyecto (como Miguel Hidalgo en México) nadie le puede quitar la felicidad de haberlo intentado; es decir, no ha perdido nada ya que la alegría lograda en la lucha llenó de felicidad a su vida hasta el final (que era el sueño de un Reino de la Libertad realizado en la historia).[260]

[16.93] El enfrentarse al cosmos como totalidad, "en una noche oscura" (diría Juan de la Cruz, usando una categoría mística de la tradición sufí islámica), como la cosa real fuentes de la vida del viviente afecta al contemplativo *afectivamente* con un profundo *gusto*, con un sentimiento de agrado estético. Permanecer en esa experiencia es la mística, el gozo sublime. "No se trata de captar las cosas cómo son", que sería la ciencia, "sino simplemente patentizar que efectivamente son reales, en lo que consiste la mística", nos dice L. Wittgentsein; porque son la fuente por último y en lo más íntimo de nuestro ser como vivientes. Y entonces el viviente experimenta la fraternidad, la convivialidad (como diría Ivan Ilich) con el cosmos y con todos los vivientes. ¡Todos somos reales!, algunos somos vivientes pero frutos de esa realidad que evolucionó hasta llegar a ser lo que somos: la autoconciencia gozosa del viviente ante la *omnitudo realitatis* (la totalidad de lo real) como *homo sapiens*. Como cantaba el místico de Asís (1182-1226) en el momento de su muerte:

> "Alabado sea especialmente… por el hermano sol … por la hermana luna… por el hermano viento …por el hermano fuego… por nuestra hermana la Madre Tierra".

Todas las cosas de la realidad cósmica son consideradas como bellas, como las realidad fuente de toda vida, también de la vida humana. La mística se transforma así en la estética por excelencia.

[16.94] El místico goza estéticamente ante lo cual los seres humanos en su mayoría pasan indiferentemente perdidos y distraídos entre los entes y eventos cotidianos. Es el tema de la "gloria del Infinito", que discutimos larga y dialogalmente con el gran filósofo y epistemólogo norteamericano Hilary Putnam, en el comedor de la Universidad de Harvard, donde enseñé filosofía durante un semestre.

Más allá del ¿cómo honrar el mérito del que da su vida por los demás? Se trata del acto mismo de su cumplimento.

---

[259] *Pensées*, II, ii; ed. Biblioteque de la Pléiade, Paris, 1954, p. 1214.

[260] Pascal da el ejemplo de la existencia de un Dios, que puede llenar con felicidad la vida de un anciano hasta su muerte, y aun en el caso de afirmar el postulado de la resurrección, tan tenida en cuenta por entre los miembros más humildes o encumbrados del pueblo.

La experiencia Tupi-Guaraní de la vida no merecida y recibida como Don, sobre el cual se edifica el mundo del sentido, y el sentimiento que se despierta al considerarse vivo exige crear un proyecto de vida que se realiza como una Donación gratuita, y su fundamento es el sentirse deudor y gozarlo es la mística.

[16.95] El que muere sin ser honrado por haber dado su vida por los demás, cuestión ética que atormentaba a Walter Benjamin, se soluciona a partir de la experiencia mística (ya enunciado por los criterios supremos de la estética y la ética tupi-guaraní). Es decir, habiendo nacido todos los seres humanos gracias a un Don inmerecido que nos anticipa, y siendo por naturaleza deudores de dicho Don, el que da la vida por los demás cumple el acto supremo: paga la Deuda del deudor, da su vida gratuitamente habiéndola recibido también gratuitamente. Ya no necesita para ser honrado por un reconocimiento público merecido de haber sido persona justa, porque ya es el *Justo por excelencia* en el acto mismo de su gratuita Donación de su vida por la vida de los demás. Es decir, ya recibió toda la alegría y el mérito en el acto mismo de la donación. En ello consise "la Gloria del Infinito" del que habla Levinas. ¡"En tus manos entrego mi espíritu; todo se ha cumplido!" exclamó el crucificado.

[16.96] La mística es una afirmación apasionada del sentimiento, que activa positivamente al sistema límbico neuronal propio de la estética, como la facultad suprema y humana, afectiva, o mejor, gustativa como plena experiencia del desarrollo del *áisthesis* estético según la descripción estricta del amor por la realidad misma, pero en este caso de todo el cosmos visible o hipotético, como fuente de la existencia de la vida del viviente. El místico goza corporalmente, sensiblemente, gusta, queda extático ante lo bello más esplendido posible, ante el cosmos, ante la naturaleza que el viviente en el sumo desarrollo de la sensibilidad, en el silencio de la noche del sufí musulmán que Juan de la Cruz expresa en su *Subida al Monte Carmelo con mtáforas tinspiradas en la mística musulmana*: "En una noche oscura con amores inflamada, salió sin ser notada mi alma sosegada". O en otro poema: "Como el siervo huiste habiéndome herido, salí tras ti y eras ido". La alegría, el gozo, la fruición que se solaza en el entusiasmo, la *áisthesis* estética que exalta con alegría el simple hecho de haber recibido la vida, sugiere cantar al misterio, como Francisco de Asis[261], con las bellísima melodías de los Tupi Guaraníes del Amazonas, la existencia misma de la vida recibida inmerecidamente, la vida que se experimenta como un Don que nos sitúa como "deudores", deuda que solo se paga coomo Donación a la comunidad gratuitamente. Lo cual inaugura una civilización del Don y no del intercambio. Los sufís musulmanes, Lao Tse en China, los anacoretas cristianos del desierto egipcio, Meister Eckhart en Germania, los autores del Zohar judío en el Kalifato de Córdoba o el mexicano Nezahualcoyotl, y tantos otros místicos han tenido experiencias estéticas semejantes. Ludswig Wittgenstein expresa el final de *Tractatus*: "Sobre lo que no puede hablarse, es necesario guardar *silencio*"[262], porque la representación y la razón no alcanza a expresar su contenido; reflexión de Wittgenstein como última sentencia de su *Tratado lógico filosófico*, en el apartado final Nr. 7. Es el *schweigen*[263] de la estética como lo *místico*, más allá de lo sublime de Kant.

---

[261] Al que también se refiere Antonio Negri.
[262] *Tractatus*, 7.
[263] Expresión en lengua alemana final de *Tractatus Logicus Philosophicus*, 7, de Ludwig Wittgenstein.